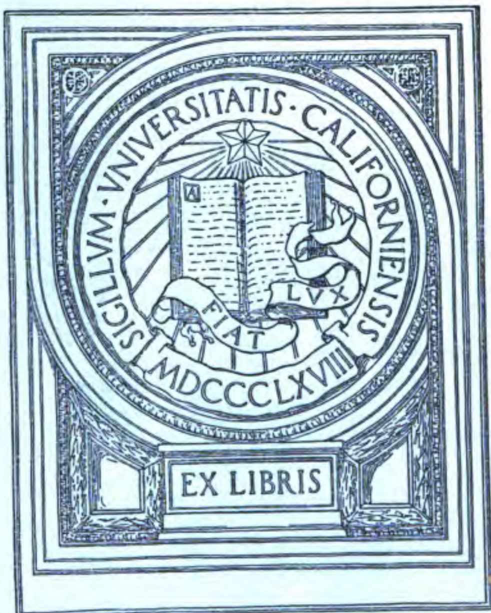
Bibliothèque de Philosophie scientifique

GUILLAUME DUBUFE

La Valeur de l'Art



PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, 26


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

La Valeur de l'Art

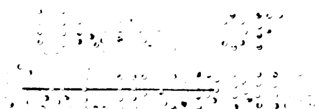
ays,

Bibliothèque de Philosophie Scientifique

La Valeur de l'Art

PAR

GUILLAUME DUBUFE



PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, 26

LA VALEUR DE L'ART

INTRODUCTION

L'Art est le grand témoin du monde, le plus sincère, le plus beau, et jusqu'à ce jour le plus véridique. La Science en sera-t-elle le juge définitif et souverain ? A cette question, que se pose actuellement avec quelque curiosité le public, — avec quelque anxiété les artistes, — j'essaierai de répondre ici en invoquant les grands chefs-d'œuvre des mains humaines qui sont à travers les siècles les « points de repère » de la Beauté. Cette étude, œuvre d'artiste parlant au nom d'un idéal particulier à la famille des artistes, serait ainsi comme une sorte de pendant, non point certes de réponse, à un livre récent, très noble et très sincère, et signé du nom illustre d'un savant.

La rare et subtile sensibilité de l'artiste, qui est pour nous la raison première et peut-être unique de toute création d'art, est aussi la vivante preuve, en tous les temps, de la perpétuelle évolution des choses et des idées. L'artiste, l'âme isolée, devine des choses que la foule ne comprendra que plus tard. Il faudrait pouvoir, avec des mots, donner le sentiment et presque la sensation de cette « valeur de l'Art » par rapport à la valeur de la Science, et dire assez fortement comment

l'Art, à travers toute l'histoire des hommes, a toujours, avec le maximum de vérité — de densité — traduit en œuvres et exprimé la vie en visibles images, et par conséquent expliqué pour un temps l'énigme de l'univers.

Le monde ancien s'est glorifié, s'est enivré d'art. Le monde moderne se précipite avec passion dans le sillon prodigieusement ouvert par la Science. Mais encore cette Science, dont le merveilleux domaine s'accroît chaque jour et dont semble de notre temps grandir démesurément la puissance, sera-t-elle nécessairement exclusive de l'idée d'Art, ou viendra-t-elle au contraire la pénétrer, l'élargir et, de sa force mathématiquement accrue, diriger vers de nouvelles destinées cette force parallèle, le sentiment du beau, forme première de la Vérité? Enfin peut-on concevoir et faut-il espérer, au degré de connaissance où nous sommes parvenus, un état de conscience plus rigoureux, au sens scientifique, des lois générales qui semblent régir la vie et jusqu'à la pensée?

Nous autres artistes, nous croyons, quel que soit le nom que lui ait donné le passé ou que lui trouvera l'avenir, à la force initiatrice et sacrée de ce supérieur instinct qui, à toutes les époques et chez les races les plus différentes, a extériorisé en beauté sans cesse transformée les désirs, les rêves et les tendresses des hommes changeants et divers. Nous ne pensons pas que le « sentiment », si l'on veut maintenir ce nom à ces innés et indestructibles besoins d'art, puisse être remplacé par la « raison », au moins dans ce rôle de « faiseur de Beauté » — ni le génie par le nombre. Mais encore si le génie, merveille particulière et rare, peut-être accidentelle, semble

être toujours une résultante de longs efforts collectifs et un aboutissement d'idées en puissance — une expansion nécessaire de forces latentes, quelque chose comme la fleur suprême d'un temps et d'une race — il n'en paraîtra que plus évident à tous que l'aspect esthétique des formes sera en tout temps la meilleure explication de la valeur des idées.

Toutes les époques significatives de l'humanité ont été exprimées — il faudrait dire consacrées — en une supérieure expression d'art. Il y a sans doute encore, pour le moment, une irréductible différence entre l'âme d'un savant et celle d'un artiste, si la sincérité leur est commune qui seule fait les esprits utiles à la suite du monde. L'explication définitive, l'analyse absolue, si jamais elle est faite par quelque savant des futurs laboratoires, du mécanisme particulier qui différencie les deux esprits, donnera sans doute la clef du mystère délicieux d'où sont sortis les œuvres de passion et de beauté qui ont depuis si longtemps réjoui ou consolé les hommes. Les savants, en attendant, exigent des preuves où les artistes n'apportent que des sensibilités. La Science prétend donner des certitudes où l'Art n'a jamais suggéré que des émotions. Mais il faudrait savoir si la sensation originelle n'est pas précisément l'embryon de la future raison, et cette émotion même l'aurore de la Vérité? Et c'est là toute la différence en valeur historique et morale, entre l'antique témoignage de l'Art et le futur jugement de la Science.

Du moins ce témoignage, le plus sincère, — j'allais dire le seul honnête, — dans l'histoire des peuples, déjà si longue et dont nous ne voyons peut-être que les commencements, a été jusqu'à ce jour la meilleure promesse donnée à l'homme d'entrevoir la Vérité, et

l'espoir le meilleur de croire à son triomphe définitif
La découverte complète de la Vérité, qui est sans dout
la seule chose intéressante de cette vie et « la seul
digne de l'activité humaine[1] », sera probablement l
rôle souverain, comme il est le but suprême de l
Science.

Encore faudra-t-il, pour cela, admettre comme ce
tain que la raison pure, un jour dégagée de tout
erreur et de toute superstition, parviendra, par l
seule Science, à cette complète possession du vrai. E
même alors elle arriverait seulement à connaître e
toute réalité et à comprendre en toute plénitude c
que l'Art, par la seule puissance du sentiment, avai
déjà fait pressentir aux époques plus jeunes de l'hu
manité. L'Art, en ce sens encore, aurait été vraimen
un précurseur de vérité. L'instinct du beau aurai
simplement, logiquement, précédé, dans l'âme de
peuples, le raisonnement du vrai, comme chez l'enfan
l'atavique instinct précède la raison enseignée.

S'il est vrai, en effet, comme je le crois, que la Beauté
partout offerte à nos yeux dans la nature, n'est que l
radieuse apparence[2] de la Vérité future ; s'il est pro-
bable, comme je l'espère, que nous devons conquéri
pas à pas, jour par jour, dans le désir, dans l'effort, dan
la douleur, cette suprême joie, que goûtera l'avenir
de connaître et de comprendre le sens mystérieux d
l'universelle harmonie qui nous entoure ; s'il est possibl
enfin, comme naguère me l'enseignait ma foi, — comm

[1] Poincaré. *La Valeur de la Science.* Introduction.

[2] « Le beau est la splendeur du vrai », a dit Platon ; et l
supériorité morale, sinon esthétique, du Christianisme même
n'a pu détruire l'antique conception : tout au plus l'a-t-elle trans-
posée du corps à l'âme.

l'attend encore mon rêve — que le merveilleux spectacle du monde ne soit qu'une lointaine image du " divin ", magnifiquement donnée à des êtres encore enfants qu'un long et patient devenir élèvera jusqu'à une humanité supérieure — que la Science conduira jusqu'à la Conscience — ne nous lassons pas d'admirer ce spectacle, ouvriers d'une heure dans l'implacable et superbe évolution des choses, témoins mais juges d'une minute de l'éternité.

A l'heure où nous sommes, il y a eu déjà tant de belles œuvres faites, tant de sublimes paroles dites, en sens parfois contradictoires, ou qui nous semblent telles, et que l'avenir réconciliera dans l'unité finale! En attendant, le temps, le désir ou le milieu expliquent tout. Tous les monuments des hommes sont des livres grands ouverts au « pèlerin passionné » qui y voudra chercher et comprendre le secret du passé. Aussi, j'ose espérer que cet essai d'un artiste qui a tenté seulement de regarder l'âme des choses à travers leurs formes, leurs couleurs ou leurs sons, et d'épeler l'histoire du monde aux monuments des siècles bien plus qu'aux livres des hommes, ne paraîtra ni trop superficiel, en son argumentation volontairement poétisée, et en quelque sorte de sentiment plus que de raisonnement; à ceux que seule attire et convainc une sévère mais souvent étroite érudition, ni trop froid à ceux qu'enthousiasme uniquement la bataille de la vie, la lutte éternelle de l'homme avec la matière.

Sans doute toute vision de l'univers est, en quelque chose, personnelle. C'est même une des raisons d'être de l'artiste, et l'explication du charme toujours renouvelé d'œuvres nouvelles et dissemblables. Il doit y avoir autant de conceptions du monde que d'individus, j'en-

tends d'êtres qui vraiment pensent et vraiment voien
Ce serait donc une forte raison de douter de l'unité d
monde, puisque nous n'avons pour arriver à le concev
que notre propre pensée, et que — pour m'appuyer u
moment sur l'autorité d'un savant — « tout ce qui n'e
pas pensée est le pur néant, puisque nous ne pouvo
penser que la pensée, et que tous les mots dont no
disposons pour parler des choses ne peuvent exprim
que des pensées »[1]. Ce serait encore plus douter d
l'existence d'une vérité absolue, préexistante au-dessu
d'une réalité si complétement extérieure à notre jug
ment, si je ne sais quel vague besoin de l'esprit humai
supérieur — peut-être antérieur aussi — à tout raiso
nement, ne nous inclinait invinciblement à croire, à
espérer pour le moins, en cette unité d'idéal, malgr
les diversités des beautés successives, comme en
l'immanente justice, malgré les incertitudes des juge-
ments passagers. Il faudrait plutôt dire que c'est, en
tout temps, ce qu'il y a eu de « commun » à plusieurs
êtres, de commun parfois à toute une époque, à tout un
peuple, qui a toujours constitué, et sans doute consti-
tuera longtemps, sinon toujours, cette réalité objective,
cette « harmonie, seule vérité que nous puissions
atteindre », dont l'Art est précisément la perpétuelle
apparenc et dont la seule apparition, de temps à autre,
parmi les hommes, est vraiment leur unique raison de
confiance et leur meilleure joie.

Et cette vérité-là, l'Art seul l'a exprimée sincèrement et honnêtement, et transmise à la postérité, en la condensant, pour ainsi dire, en chefs-d'œuvre, alors que le mensonge politique ou l'illusion religieuse — l'erreur

[1] Poincaré. *La Valeur de la Science*, p. 276.

royale ou populaire — servant l'égoïsme des uns, exploitant l'intérêt des autres, séparait de la réalité les meilleurs des contemporains, et, leur dissimulant à eux-mêmes leur propre vie, préparait pour l'avenir, avec leur consentement, une fausse image du présent. Je crois au contraire que les œuvres matérielles des hommes, échappant presque absolument à ces contingences du moment pour des lois générales de statique, de poids ou de mesure[1], et parce qu'elles étaient comme inconsciemment logiques avec le temps et nécessaires à l'heure où elles se produisaient, avaient, en quelque sorte, dans leur immuable beauté, plus de valeur et de sincérité historiques. Les beaux monuments ne mentent pas. La magnifique inconscience des pierres sera toujours plus sincère que les meilleurs livres des hommes.

Seul, au moins dans les temps révolus, l'Art, plus encore qu'une cristallisation du réel, aura été cette promesse de vérité laissée aux enfants de la Terre ; et « les chefs-d'œuvre, jalonnant la route humaine, nous apparaîtront alors un peu plus semblables entre eux dans la fraternité du beau et comme voisins dans l'espace, dans les altitudes, — dans l'atmosphère de l'absolu, — parmi les grands témoins du temps »[2].

J'admets encore comme possible, comme probable même que la Science, un jour, — plus tard, — résoudra le problème, au fond l'unique problème humain, et, de cette Vérité entrevue par les artistes, déterminera l'existence absolue et la définitive loi. En ce sens, y aura-t-il quelque jour, en quelque moment de la vie de la très petite planète qui nous porte

[1] Omnia fecerunt numero, pondere et mensura.

[2] Art et Métier. *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1903.

et où nous nous efforçons de voir et de penser, aura-t-il une Beauté et par conséquent une Véri commune à tous les hommes, alors qu'elle leur es jusqu'à présent, toujours apparue si variable, et merveilleuse en sa variété même, c'est-à-dire cha geante avec les époques, avec les races, avec les lat tudes? Y aura-t-il jamais une Vérité unique en ces troi formes, en ces trois espèces — étrange vérificatio faite peut-être par la Science de l'avenir du gran dogme trinitaire, si ancien dans les religions d monde — vérité artistique, vérité scientifique, véri morale — beauté, réalité, justice?

Une implacable et majestueuse unification, un irr sistible, un « divin » besoin d'unité semble bien l but de la nature. Et il se pourrait, soit dit en pas sant, qu'il fût la mort de l'Art comme il est une de espérances de la Science, et l'inconscient, l'inassouv désir de l'âme humaine; à moins que l'Art, conçu jus qu'à présent comme une forme supérieure d'idéal personnel, n'atteigne aussi, par une semblable évo lution, l'impersonnelle grandeur des théorèmes mathé matiques. Mais encore, au charme tout-puissant de la création d'une forme, d'un type, par la sensibilité rare d'un être, comment substituer la collective et par conséquent uniforme expression d'un besoin commu à tous, au moins sous forme de beauté extériorisée?

Quoi qu'il en soit, la conception d'art qu'a si magnifi- quement édifiée l'Antiquité toute entière — à ne la con- sidérer un moment que dans son ensemble historique par rapport au monde moderne, et sans subdivisions d'époques ou de races — et dont, sans conteste, nous subissons encore, malgré le brûlant passage du Chris- tianisme, et l'idéal et les lois, n'a vécu que de

l'extrême et charmante diversité des émotions humaines, inlassablement exprimée par la sensible et toujours changeante individualité des artistes. J'imagine, à la vérité, que les artistes, semblables à ces arbres plus grands qu'on voit, de place en place, pousser dans l'immense forêt, comme pour en donner la mesure et la distance, isolés, eux aussi, dans la foule sans cesse renouvelée des inconnus qui passent, ont participé à l'aspect d'ensemble de la forêt humaine, et qu'ils en ont ainsi indiqué seulement la place et la grandeur, comme ils en avaient, au même azur, respiré l'athmosphère, et, du même sol, assimilé la substance. Ils n'existeraient pas sans la forêt, mais la forêt n'a d'âge et de nom que par eux. Révélateurs du temps et du lieu, ils sont de la famille commune, mais ils sont plus beaux par leur taille, étant l'exception. L'Art est aussi la sublime exception dans le monde normal. Et le chef-d'œuvre, phénomène imprévu, naturel pourtant et nécessaire sans doute à son heure, n'en est pas moins, comme tous les phénomènes, un accident rare et magnifique dans l'ordre des faits réguliers qui constituent la vie et l'apparence de l'humanité, forêt des hommes, ou océan des idées.

« L'Art — ai-je pu dire [1] — cette parure d'une humanité-enfant, qui a contenté pendant tant de siècles et qui charme encore cette pauvre humanité devenue adulte, aura été la fleur du monde à qui le fruit de l'arbre symbolique est promis. Le monde, au jour final, le monde, arrivé à sa conclusion, se souviendra-t-il et gardera-t-il trace des promesses parfumées de l'origine ? »

[1] Art et Métier. *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1896.

Tout cela, sans doute, n'est encore que « de la p
sée ». Pourtant, quelqu'idéal qu'on ait de l'ave
quelque conception qu'on se fasse du problème d
vie, et de l'évolution du monde, il doit rester, en
de compte, au fond de tout esprit sincère, qu'il soit r
gieux ou incrédule — car il n'y a pas, il ne doit p
y avoir d'indifférents, et la logique prochaine
événements, si la marche en est régulière et consta
supprimera peu à peu les esprits comme les êtres i
tiles — il doit rester au fond de toute âme, je ne di
pas plus savante, mais un peu moins ignorante du s
intérieur des choses, une égale admiration pour l'
fort inépuisé de l'homme. Ce que nous en avions co
par les traditions, ce que nous en découvrons cha
jour par l'histoire mieux faite, nous en apparaît t
jours plus intéressant, surtout plus touchant en s
inlassable courage à recommencer sans cesse la b
sogne sans cesse détruite. Ce qui n'était peut-ê
qu'un reste d'instinct a été rendu sublime par la co
cience, à mesure que l'atavique effort se transform
en raison et en volonté. Et, sans doute, ce n'est
qu'une enfance. Comme le père insensiblement vo
grandir ses fils, l'Homme-individu regarde grand
l'Homme-humanité. Si déjà, par moments, il lui app
raît si haut, c'est qu'il est debout sur des ruines. L
tête levée vers le ciel, il chante sur les tombeaux de s
innombrables ancêtres. Des débris merveilleux de ta
d'œuvres — de tant d'idées — brisées, profanées e
détruites, il achève à peine de construire le piédest
de son rêve ou de son orgueil. Quelle sera donc l
statue ?

Mais encore ces matériaux augustes, marbres sacré
des temples superbes, ou plus humbles pierres des de

meures inconnues, matière muette où vit, seulement endormie, l'âme de tant de souvenirs, de tant de désirs, de tant d'«amour», pour tout dire du mot unique et rayonnant, ce résidu de l'Art est de la poussière de Vérité.

Au milieu du perpétuel mensonge de l'histoire, savamment ordonné par l'absolutisme du prêtre, la fantaisie du souverain, ou même la nécessité du moment — si l'on préfère, inconsciemment organisé par l'illusion magnifique d'une religion, le puissant orgueil d'une politique ou l'ignorance générale, qui était une des formes premières de l'obscur « consentement » des foules, — par dessus les haines et les lâchetés des hommes qui passaient, s'élevait le monument qui demeure, nécessaire, logique et beau, et beau seulement parce qu'il fut logique, et significatif enfin dans l'avenir parce qu'il avait été nécessaire dans le temps. Ainsi, malgré la lente mort des choses, l'énigme du passé reste attachée à ces pierres violées et mortes plus qu'au livre orgueilleux et factice du maître qui l'ordonna, peuple, roi ou prêtre. Je crois donc profondément à la sincérité de la Beauté construite, peinte ou chantée, dont le son ou l'image n'arrive que par les sens à l'esprit qui les doit juger. Et j'affirme que l'artiste qui concevait en chantant ou en pleurant la pensive statue ou le vivant monument, aujourd'hui vide mais qui fut un jour plein de la vie contemporaine des êtres et des choses, et que l'ouvrier ignorant et docile qui en animait patiemment les matériaux silencieux, seuls étaient honnêtes, seuls étaient sincères au milieu de la foule des hommes d'alors, occupés à défendre leurs intérêts, à composer leurs figures, à arranger enfin pour l'avenir le mensonge officiel de leur existence. Ainsi, dans l'amas de légendes,

de contradictions, d'erreurs qui nous arrivent de la lo taine histoire et plus encore peut-être de la plus réce et de la plus voisine, seul le chef-d'œuvre ne men pas, qui n'est que le résultat merveilleux de la r contre rare et fortunée, à un moment de l'histoire, l'homme de génie attendu, nécessaire, avec l'idée puissance.

L'œuvre d'art sera donc la petite parcelle de vé qui nous renseignera le mieux. Le monument sera « honnête témoin » dont j'ai, au commencement de pages, invoqué la disposition. L'artiste, le poète, s ce prophète d'un jour qui nous fera comprendre, com à la lueur brusque d'un éclair, tout ce passé dorm dans la nuit.

Il faut croire à la sincérité des artistes, de presq tous les artistes, à tout le moins pendant la min sacrée où, créateurs inconscients et purs, ils donne le meilleur de leur cœur. Eux aussi, parfois héla composent leur visage et « arrangent » leur cœur pour monde. Mais ils sont tout de même un peu plus pr de la nature, c'est-à-dire encore de la vérité, que politique ou que le philosophe. Et l'œuvre, mêm la plus simple du plus humble d'entre eux, si elle e vraiment fille de la sincérité et de l'amour — de c amour des choses qui est vraiment un des sens l plus délicats et les plus secrets de l'animal humain l'œuvre, éclosion logique de tant de causes ambiante sensibilité de l'individu, atavisme de la race, influen du milieu, nécessité du moment, aura toujours u signification profonde ; et c'est bien ce sens mystérieu des choses touchées, animées par l'esprit de l'homm qui ne se définit et ne se comprend complètement qu'e l'exquise pénétration de la Beauté.

Mais c'est aussi par là que l'Art, en l'impossibilité de donner à tous encore cette faculté de comprendre le mystère sacré des rythmes et des formes, qui est une véritable initiation — le droit sacré d'accès au temple, décidément interdit aux ignorants, aux sots et aux profanes, c'est par là que l'Art s'enferme et s'isole en apparence de la foule, alors qu'il est pourtant et avant tout significatif de ce que j'ai appelé le « consentement du peuple », dans le temps et dans la race, consentement nécessaire à toute œuvre durable. Par là, enfin, il échappe encore — y échappera-t-il toujours ? — à la compréhension profonde, sinon à l'admiration de cette foule, jadis troupeau, hier cité, aujourd'hui nation, demain humanité.

Il se peut que l'admiration, qui est une forme de l'amour, soit encore le meilleur guide, s'il est le plus humble, vers l'intelligence. Il faudra de plus en plus, dans les temps qui viennent, apprendre à tous à admirer, si l'on veut être compris, surtout si l'on veut comprendre en retour l'âme du peuple, de plus en plus épanouie à la vie, à l'espoir, au désir. Il faudrait lui apprendre à respecter, à aimer la Beauté, cette inutile Beauté au dire de nouveaux prophètes qui ne sont sans doute que d'éternels ignorants, cette Beauté purifiante et féconde qui sera peut-être un jour l'unique contre-poids d'une science souveraine et sans pitié. Est-ce possible ? Peut-on démocratiser, c'est-à-dire vulgariser la Beauté, dont l'essence même, si rare et si pure, est si fugitive aussi, qu'elle semble s'évaporer seulement à changer de main — à changer d'âme? Et, d'un autre côté, la négation de l'art, « la peur de la Beauté », même dans la société future, supposée la mieux organisée — matériellement, scientifiquement

et socialement organisée — ne serait-elle pas chose aussi grave que la faillite, dénoncée jadis, de l'orgueilleuse Science, puisqu'elle aboutirait à l'autre faillite, celle de ces secrètes « raisons du cœur que la raison ne connaît pas » et dont l'humanité semble avoir fait sa plus forte chance d'espérer et de comprendre ?

Un jour ou l'autre, peut-être assez prochain, le problème se posera aussi nettement entre l'Art et la Science, entre le passé et l'avenir. En tous cas, jamais l'épisode de l'éternelle lutte n'aura été plus intéressant. Pour moi, je serais, en attendant, récompensé bien au-delà de mes mérites, si j'avais pu faire entrevoir, à ceux qui voudront bien lire jusqu'au bout cette étude, le sens particulier que nous attachons, nous autres artistes, par opposition à la « lettre » un peu étroite des historiens et des critiques, à « l'esprit » des formes, des couleurs, des sons, à ce verbe muet, oserai-je dire, et pourtant prophétique d'un chef-d'œuvre, témoin superbe et tranquille dénonciateur d'une époque, d'un pays, d'une race. Oui ! là où l'écrit a pu trahir, où l'homme a menti, la pierre toujours dit vrai, Le seul regard d'un portrait peut démentir tout le roman d'une histoire. Tout le symbole des passions ou des rêves d'un temps peut tenir en la façade d'un temple, qui est le visage d'une idée.

Et c'est ainsi que le temple antique a vraiment signifié la beauté humaine, comme la cathédrale chrétienne a pu exprimer la divine pitié, comme pourra jaillir un jour la fraternité de la sublime musique.

Sans doute, l'Art ainsi cherché partout, ainsi partout aimé et compris, du fond des temps anciens, si beaux! jusqu'à nos jours si inquiets ou si complexes, si gros d'avenir peut-être, l'Art apparaîtra comme le plus mer-

veilleux, le plus sensible instrument de découverte du vrai sens des choses et des idées dans le passé. Ce sera le stéthoscope du médecin, dans lequel on sentira battre, un moment réveillé, le cœur même d'un peuple dans le cadavre des civilisations mortes. Et combien plus passionnant encore semblera le spectacle du présent, où, dans la lutte des idées, tant de forces de laideur conjurées semblent monter à l'assaut des dernières beautés.

Mais pour bien sentir la valeur morale d'une si belle « expérience », il faudrait, à la patiente analyse du chimiste en son laboratoire, joindre — superposer plutôt — l'émotion particulière de l'artiste. Car il y a encore un peu d'art, c'est-à-dire d'hypothèse, dans la science la plus exacte. Cette sensibilité plus vive de l'artiste, qui est presque une maladie particulière, ce mécanisme plus actif ou plus délicat d'un cerveau plus parfait — plus dense — qui devine en quelque sorte les « rapports » des choses entre elles, que le patient labeur des autres hommes seulement enregistre et catalogue ; cette faculté innée de pressentir délicieusement ce qui ne sera prouvé que plus tard, c'est bien le don des êtres supérieurs, peut-être aussi le point de ressemblance ou de contact, entre un grand savant et un grand artiste, le chaînon encore invisible entre l'Art du passé et la Science de l'avenir.

En vérité, tout n'est pas dans le chiffre, puisque le chiffre lui-même n'est peut-être qu'une relativité ; et l'idée est encore supérieure au fait. Car, a-t-on dit [1], « il ne suffit pas d'observer ; il faut se servir de ses observations, et pour cela il faut généraliser ». Ou encore [2] : « on fait la science avec des faits comme on

[1] Poincaré. *Science et Hypothèse*, p. 167.

[2] *Idem.*

fait une maison avec des pierres ; mais une accumulation de faits n'est pas plus une science qu'un tas de pierres n'est une maison. « Après avoir observé, il faut coordonner, il faut penser ; j'oserai dire : il faut aimer.

Aimons encore l'inconnu. Ne doutons pas du mystère. Et l'Art est l'explication provisoirement la meilleure de ce mystérieux inconnu, où chaque jour nous pénétrons plus avant. Il faut avoir seulement la patience d'attendre, en regardant et en écoutant — en admirant. Car le monde est admirable, et on peut regarder encore de l'autre côté du réel. Mais pour cela il faudra, comme fait l'artiste, aimer les choses à l'égal des êtres. Il faudra lire patiemment — amoureusement — au livre des monuments sublimes, écouter de toute l'âme le chant des œuvres éternelles. Et, au retour du divin voyage, seul dans l'atelier sacré, dans la chambre gardée à la pensée et au désir, ou dans « ce vieux cabinet d'étude » que retrouvait si joyeux le poète blessé, on sentira plus voisine l'amitié des choses anciennes, et la vie de tout ce qui fut jadis un moment ressuscitée au cœur sous l'intense suggestion du souvenir. Le cerveau sera cette plaque sensible où l'on verra — les yeux clos — se former l'image merveilleuse. Et de cette apparition claire du passé il restera quelque chose de vivant dans l'esprit, et la conception nette, comme s'ils étaient de nouveau vécus pour nous, des jours anciens que vivaient les grands artistes d'autrefois. Nous serons, pour une heure, à notre gré, l'ami invisible du sculpteur grec qui travaillait sur l'échafaudage du Parthénon, ou le compagnon muet de l'imagier gothique suspendu au flanc des pinacles éperdus. Nous serons celui « qui leur ressemblait comme un frère », obstinément présent

dans l'ombre de leur ombre. Nous croirons être un moment, dans un coin de l'atelier prodigieux, et toucher vraiment la palette du beau Véronèse, ou regarder penser les yeux fixes de Rembrandt ; nous aurons envie de voir Raphaël et nous aurons peur de déranger Michel-Ange ; mais nous comprendrons ce qu'ils faisaient et pourquoi ils le faisaient; et, à travers leur âme devinée, leur temps, tout à coup, aura pour nous un sens aussi clair que la réalité que nous vivons nous-mêmes.

Souvent, en passant près d'un endroit oublié ou cher, il suffit qu'un parfum se lève pour réveiller brusquement jusqu'au fond du cœur le souvenir qui dormait d'un ami disparu, d'un rêve fini, d'un désir aboli. Et, tressaillant comme au chant du passé, l'âme, la pauvre âme humaine recommence un moment la joie ancienne ou l'ancienne douleur. Au vent d'admiration et d'amour qui s'élève des ruines, le penseur peut revivre un moment les jours lointains de l'Homme, et, dans ce grand voyage à travers la Beauté, vraiment sentir — plus que la connaître, plus que la voir même, — l'âme harmonieuse de l'univers. Quel que soit l'avenir, l'Art aura été ce parfum du monde adolescent.

LIVRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ART

CHAPITRE PREMIER

L'ENFANCE

§ I. — **L'aurore.**

On a souvent demandé aux érudits — l'a-t-on quelquefois demandé aux artistes, ou simplement aux œuvres d'art elles-mêmes ? — qu'est-ce que l'Art, et d'où vient-il ? Quelle force mystérieuse, ou quel instinct — on disait jadis « inspiration divine » ; on aime mieux dire aujourd'hui « animalité supérieure »... peu importe ! les noms seuls changent ; la secrète, l'encore inconnue origine est certainement la même, — quelle particulière et rare sensibilité anime ceux qui, de tout temps, ont essayé de rendre en images ou en sonorités des sensations nées en eux du choc de toutes les causes extérieures, que le reste des hommes traversent sans les voir ou rencontrent sans les entendre, alors qu'ils s'imaginent les regarder, les écouter ou les sentir ? A quel moment, dans chaque civilisation prise à ses origines, sont apparues les premières tentatives d'Art ? Quel-

les raisons profondes, quel état intellectuel, moral social, les ont fait éclore ? ou bien encore quell causes ethnologiques ou géographiques les expliquent Pourquoi même l'apparition historique de certain formes de la pensée en des pays déterminés, presq « élus », semble-t-il, et non en d'autres ? Pourquoi l'é closion, à quelques heures du monde et non à d'autre de ces fleurs d'idée, comme les autres fragiles, emba mées et passagères ?

Il semble, à première vue, qu'aucune suite ou aucu logique ne règle la vie des arts, et qu'ils apparaisse avec une fantaisie arbitraire et dans un si merveille désordre qu'on chercherait en vain à relier les chaîno de leur histoire, à chaque moment du monde interro pue. Imagine-t-on, tout d'abord, une parenté entre temple grec et la cathédrale gothique ? Et pourtan sous la croissance des formes, se retrouve, à une pl subtile analyse, la permanence de l'idée, comme l'êtr conscient de sa personnalité, demeure et se reconna sous les perpétuelles modifications de la vie. De mêm que les types zoologiques ont continuellement évolu au point de devenir méconnaissables, mais où « un œi exercé retrouve les traces du travail antérieur de siècles », l'Art a constamment changé de forme ; s raison d'être, son essence, est unique. Ainsi l'œuvr prendra, en changeant de milieu, toutes les apparences, tous les « visages » successivement nécessaires ; de raisons toujours semblables, des forces préexistantes e en cela symboliques, en régiront impitoyablement le éléments, sous les aspects les plus divers. Et l'architecte, plus sûrement que le philosophe à l'étude de l'homme, retrouvera, à l'examen attentif du monument, des ana- logies entre le temple et la cathédrale et des similitu-

des qui sont, par la nécessité des lois de poids, de nombre et de mesure, de la fraternité en absolu.

En effet, des lois précises, indéfinissables souvent et comme encore pour un temps mystérieuses, préparant sans doute, annonçant la loi générale de Beauté, autour de laquelle chaque époque et chaque race tourne comme autour d'un centre unique dont elles n'ont pas encore le droit d'approcher, des lois mathématiques règlent aussi peut-être l'évolution des Arts, en la modifiant sans cesse et comme insensiblement sous la pression des matérielles nécessités. Toute œuvre d'art sera une victoire plus ou moins grande, mais toujours semblable, de la pensée sur l' obscure résistance de la matière. Toujours, une idée s'étant levée sur le monde, un artiste « vaincra en ce signe [1] » ; d'autres lui auront préparé la voie, et d'autres encore le suivront, et, de ces artistes, le nombre, ou la grandeur, ou la durée, importent peu à la logique signification de cette phase de l'évolution, jusqu'à ce que surviennent, avec d'autres désirs et d'autres hommes, une idée « autre », ou que la lente nuit des décadences abolisse pour un temps l'effort superbe. C'est l'éternel recommencement du monde et l'éternelle marche vers le « centre » symbolique, qui serait la Beauté, cellule initiale de la Vérité peut-être.

De fait, cette mise en marche des Arts est un des plus intéressants phénomènes de la vie des peuples civilisés. Il se produit, à ce qu'il semble, d'une façon régulière et logique, si l'on en cherche attentivement les origines, dans toute civilisation arrivée à un certain degré de

[1] « In hoc signo vinces » est le mot symbolique que vit et que devait voir Constantin le jour de bataille où il « fallait » vaincre pour qu'avançât le monde.

cristallisation, pourrait-on dire, chez tout peuple qu
conquis son sol et choisi sa religion. Jusqu'à présent,
jusqu'à nouvel ordre, pas une grandeur artistique n'a
être isolée d'une idée divine : Dieux antiques, ou Di
chrétien, polythéisme chez les races les plus ancienn
monothéisme — ce qui semble un degré de croissance
chez les plus récentes ou les plus avancées. Les Dieux o
souvent changé ; il se peut qu'ils changent encore —
moins facilement, certainement, qu'on ne croit, et
noms seulement sans doute — mais sans que jamai
l'indestructible besoin d'au-delà cesse de donner
l'homme, errant sur la planète à la recherche de quelq
chose, son courage, son idéal et son art.

Et je dis bien « son » art, l'art qu'il méritera tour
tour, c'est-à-dire encore celui qui successivement exté-riorisera son rêve éternel, ou charmera son ennui, et toujours différent et renouvelé sans cesse, sera, en chaque âge du monde, celui-là seul qu'il lui faudra : l'expression inconsciente mais sincère de son âme momentanée, le témoin de l'heure, dont la véracité certaine le racontera mieux que tous les rapports de l'histoire, et dont la trace sera peut-être, dans l'avenir, sa seule immortalité ou tout au moins son seul moyen, à travers les choses — mortelles à la longue comme les êtres, mais un peu moins vite — de communiquer avec son frère d'hier et son frère de demain.

Si l'Art apparaît donc toujours lié, à l'origine des belles civilisations, invinciblement lié à la forme des croyances — ce qui est un fait, et non une simple opinion — et s'il est constant aussi qu'il s'en dégage progressivement et s' « humanise » peu à peu, c'est-à-dire encore qu'il se libère de lois plus dogmatiques et par conséquent plus symboliques, pour se rappro-

cher de proportions plus logiques, d'idéal plus rationnel, partant plus humain, ce qui a été presque toujours une croissance, puis d'impersonnel devienne de plus en plus individualisé — ce qui a été souvent une diminution et une décadence — quel ordre préside à cette évolution depuis l'aurore merveilleuse ? Quels enseignements de la nature, plus ou moins inconnus et mystérieux, ont formé les premiers artistes ? Ou encore, et plus probablement, quels renseignements très précis et très historiques, mais dont on connaît mal encore et l'époque et les moyens de transmission, leur sont venus de plus ou moins lointains voisins, plus avancés qu'eux dans l'intelligence des choses extérieures, ou plus près de l'antique instinct ?

II. — L'homme primitif.

Peut-être, avant les premiers groupements d'hommes en ordre plus policé, qui constituaient des sortes de tribus errantes, tout à fait au commencement des temps, si l'on cherche à suivre, à deviner les pas des peuples en formation, sous le voile des traditions et des légendes, ou même à la clarté des découvertes paléontologiques, il faut penser — et cela a déjà quelque naissante grandeur — que partout sur l'immense terre inculte, probablement dans les forêts sans fin où les premiers représentants de l'espèce enfin déterminée avaient à se défendre à la fois contre les intempéries des saisons et les animaux sauvages, animaux eux-mêmes à peine supérieurs, les haltes de ces troupeaux humains aux approches de la nuit, — haltes qui étaient des repos dans l'effroi, d'inconscientes

prières aux forces inconnues — obligeaient ces gra
errants à se construire de sommaires abris.

Des arbres brisés ou taillés avec les premières hac
— ces haches de silex qu'on retrouve partout,
partout semblables, dans les terrains de l'âge quat
naire [1] — des branches jointes au-dessus du so
meil des enfants et des femmes, voilà la première m
son ; voilà la première architecture.

Ainsi, le premier arbre abattu par l'homme et par
redressé vers l'azur, fut la première colonne, le pro
type de ce merveilleux support de beauté, qui, verti
et rigide, signe et symbole de la vérité statique, p
tera, successivement orné, magnifié et sacré, tous l
temples de l'avenir.

Puis, si l'un de ces êtres nus, à nom d'homme, pl
grand et plus curieux parmi ses frères ignorants
tout et tremblant devant tous les bruits de la nat
comme devant d'inexplicables phénomènes, un ch
peut-être désigné pour sa force ou son audace
remue les terres autour du campement, et, avec l'ai
de tous, les élève en forme de butte et se hausse sur
tumulus préhistorique pour regarder par dessus l
arbres la route que prendra la caravane inquiète
toujours fuyante, la butte de terre, par une loi physiq
inconnue d'eux, prendra invinciblement la forme trian
gulaire de l'inclinaison des terres à 45 degrés, et la pyra
mide sera inventée. Admirons ces deux formes généra

[1] Dans les terrains qui précèdent le tertiaire on a trou
encore des silex taillés. Y a-t-il eu à cette époque un anim
intermédiaire entre le singe et l'Homme, ce « pithecanthrop
erectus » dont on croit avoir trouvé le crâne et quelques oss
ments, à Java, dans un sol incontestablement tertiaire ? Pou
quoi aurait-il disparu ? Questions encore mal éclairées, à m
sens, mais où l'on approche de la vérité.

trices: la colonne grossière des premiers jours, tronc simple et beau, surmonté des dernières branches vivantes, image de la force issue des forêts et de la tête qui pense — l'arbre avec quelque chose d'humain — et la pyramide de sable, figure géométrique, immuable, éternellement simple, logique et belle, d'où naîtront toutes les lois architecturales. Puis, remarquons comment l'horizontale, ligne pure et noble, premier effort et premier symbole de la volonté humaine qui regarde, qui mesure et qui juge, tout naturellement se pose sur les deux premiers appuis dressés en forme de colonnes. Par cette porte initiale est entré tout l'Art dans l'humanité.

Ainsi une loi claire, une loi mathématique, qui demain s'appliquera à des arts plus complexes ou plus raffinés et régira la perspective des peintres et jusqu'aux intervalles de la future musique, est intervenue dès la première heure. Il semble que, à la base des émotions humaines les plus variables et les plus sensibles, se cachent d'immuables et secrètes raisons qui en déterminent l'éclosion, comme elles en dirigeront l'évolution. La nécessité et la loi sont-elles donc à l'origine de tout, même de ce rêve : l'inutile Beauté?

§ III. — L'âge de pierre.

Une chose est frappante en tous cas, nous l'avons vu, c'est la presque absolue similitude, sur tous les points du globe, aux âges préhistoriques, des moyens d'action — des instruments et des idées — de l'homme primitif. L'âge de pierre, partout interrogé, ne paraît avoir révélé aucune différence, partant aucune personnalité, chez les premiers ouvriers humains. Ce

fut l'âge de l'instinct égalitaire alors chez l'homme, comme il l'est resté chez l'animal. L'humanité n'a vraiment commencé qu'avec la sensibilité accrue, le raisonnement ébauché... et le doute survenu en échange. Le sens de la douleur fut la grande rédemption; comme il restera peut-être la vraie supériorité de la naissante intelligence.

Il est probable que, pendant une période de temps incalculable, les hommes pensèrent et travaillèrent de la même façon. Cette uniformité dans la barbarie, à laquelle devait succéder tant de variétés dans l'effort des civilisés, cette rude et partout similaire enfance aboutira-t-elle, à la fin du progrès humain — si l'état final, en morale, de l'homme, répond à l'état final, en matière, de la planète — à une unification semblable dans la Beauté, unité reconquise peu à peu et magnifiée splendidement, « divinisée », à force d'art, de volonté et de savoir accumulés ?

De ces âges de pierre, la durée, encore mal connue, fut sans doute très longue. Et l'enfance de nos ancêtres dut être interminable, bien plus longue en tout cas — ce qui expliquerait bien des énigmes historiques et donnerait à l'art, fleur du monde, le temps de germer et de croître — et bien plus régulière aussi que ne l'avaient conté les légendes ou supposé les religions. La lente évolution de l'intelligence humaine a dû correspondre à la patiente évolution de la matière, ce qui, en vérité, donne quelque espoir pour l'avenir.

Le passé de l'homme historique, déjà très lointain, si l'on s'en tient même aux documents actuellement connus, qui semblent confirmer, au moins dans l'ensemble, les plus antiques traditions conservées chez les peuples

divers, paraît attaché à certaines modifications du sol terrestre sur les lointains plateaux d'Asie — toujours pour les races de plus en plus civilisées, en regardant du côté de l'Orient, du plus lointain Orient possible. Mais là encore les grands et petits mensonges des peuples, s'attribuant tour à tour à eux seuls l'invention des arts, ont singulièrement compliqué la recherche des origines. On sait que les Grecs, nos ancêtres, nos très malins ancêtres en presque tout ce qui est vrai et ce qui est beau, que nous avons crus longtemps sur parole lorsqu'ils prétendaient avoir reçu un jour de leur Olympe tous les dieux et tous les arts, devaient l'admirable leçon à cet Orient encore à-demi fabuleux, d'où vinrent vraiment toute force et toute grâce.

En réalité, quel fut le merveilleux point de départ des migrations d'hommes plus forts, plus intelligents et plus beaux ? d'où sont venues les races « supérieures » qui ont fait l'humanité ? puisqu'aussi bien ces races ont été si réellement supérieures, quoiqu'on ait pu dire, ethniquement et esthétiquement, qu'elles le sont restées malgré les incessantes transformations du monde, en regard d'autres, aussi vivantes pourtant, mais dont nulle civilisation n'a pu élever l'âme ou développer le cerveau.

En fait, les races qui ont pensé par les arts ou qui ont agi pour une idée sont les seules intéressantes. Et, historiquement, de l'Asie mystérieuse — symboliquement, du Soleil, source de toute chaleur et de tout amour — est venue cette divine faveur, l'Art.

§ IV. — L'Orient.

Il est possible et cela serait assez séduisant que la Chine, avec ses dieux terribles et ridicules, et je ne sais quelle conception de la force et de la grandeur en formes de monstres ou de joujoux, ait été la première nourrice d'art du successeur — ou du descendant — des grands anthropoïdes qui erraient dans les forêts de l'époque tertiaire. En tous cas, si loin qu'on regarde dans ce passé fabuleux, il semble bien que ce soit les grandes migrations aryennes qui, descendant peu à peu des plateaux de l'Asie, abandonnant les monts et les forêts pour aller vers l'inconnu, et se répandant, en troupes successives, par l'Inde et la Perse et l'Égypte, vers la mer insoupçonnée, firent éclore, en ce beau voyage bleu, les merveilleux germes de pensée que l'homme apportait de plus loin — de plus haut. La complicité de la mer dans le mouvement des idées, aussi bien que dans la rotation de la terre, est une illusion peut-être, mais délicieuse et sans doute nécessaire à la poétique du monde — en attendant la vérité — puisque par ce chemin aventureux sont venus jusqu'au laborieux et triste Occident tout le savoir et tout le rêve.

Quelque prétention qu'on ait pu émettre, pour la Chine, au « record » de l'antiquité en civilisation, je crois jusqu'à nouvel ordre que la Chaldée et l'Assyrie sont, avec l'Égypte, les plus anciennes contrées où l'homme ait essayé de penser en beauté — en beauté raisonnée et consciente. Ce sont les grandes aïeules de l'Art, des arts plastiques d'abord, bien entendu, c'est-à-dire de l'architecture et de la sculpture, puisque dans

l'ordre de succession des idées et des besoins des peuples, la peinture et la musique, comme nous le verrons par la suite de cette étude, sont toujours les dernières venues, les derniers nés et les enfants gâtés de la Beauté.

Les plus anciens types d'architecture connus sont, en Asie, certainement. « L'Inde et la Perse offrent des spécimens vraiment beaux d'architecture constituée et rationnelle à des époques fabuleusement reculées [1] ». Toutefois, la grande signification artistique en ces pays ne se produira que plus tard, sous des influences diverses auxquelles le tempérament particulier de la race — le génie local — comme on l'a très fortement expliqué [2], résistera toujours. Et c'est peut-être, en fin de compte, en Chaldée, qu'il faut chercher l'origine, pour nous sacrée, de l'Art que nous servons.

C'est là, sans doute, — au moins aussi tôt qu'en Égypte même, où il faut bien supposer aussi l'origine asiatique de la race civilisatrice — qu'on doit voir les premiers balbutiements d'art, en ces essais grossiers où la sculpture, habillant l'architecture nue, amoncelle des sujets enfantins en de grands bas-reliefs où se devine déjà la future curiosité de l'Assyrie. L'analogie encore est frappante, en cet art gauche et touffu, en cette « végétation sculptée » couvrant, comme un lierre animé, les vieux monuments, et où s'apparentent toutes les constructions religieuses de l'Orient primitif, de la Chaldée jusqu'à l'Inde. C'est la ressemblance, sinon par les sujets, du moins par l'amas confus d'êtres et de choses informes dont les primitifs sculpteurs croyaient embellir leurs

[1] Art et Métier. *Revue des Deux Mondes*, du 9 mai 1898.

[2] *Lois psychologiques de l'Évolution des peuples.* Dr G. Le Bon.

œuvres énormes d'enfants étonnés. La simplicité da
l'art, nous le verrons, n'apparaît jamais que chez le
races plus avancées ou supérieures.

Mais les Chaldéens — et ce fut la grande nouveaut
dans le monde — ont, les premiers, regardé le ciel sa
crainte. Médiocres sculpteurs sans doute, ils furent le
premiers chercheurs d'infini. Ils furent aussi peut
être les premiers paysagistes, puisqu'ils ont regard
avec des yeux nouveaux, des yeux « autres », c
espace bleuissant dont leurs lointains ancêtres, le
nôtres, n'avaient jamais encore osé contempler l'éc
divin. Ils étaient trop tôt venus dans une civilisati
trop jeune pour avoir connu la peinture qui, plus q
la sculpture, à l'origine suppose quelque abstractio
plus de sensibilité et de la réflexion, sans quoi ils eus-
sent, les premiers, aimé les couleurs et compris la dou-
ceur des ciels. Du moins, à voir la régularité, par le
belles nuits d'Orient, de la marche, à la voûte bleue, de
astres d'or, comprirent-ils un peu de l'immense har-
monie qui nous enveloppe. Ils paraissent avoir fait d
l'astronomie un Art, puisque l'état de Science, ave
ses théories exactes et ses implacables déductions, n
pouvait exister pour ces grands rêveurs devant l'espa
terrifiant. La peur de l'espace est à l'origine de tout
les enfances, comme la crainte des dieux méchant
à la base de toutes les religions primitives, ou l'effroi
des forces inconnues. C'est un fait curieux que les peu-
ples, au commencement, ont toujours imaginé, par
conséquent sculpté, peint ou chanté, des Divinités ter-
ribles, jamais un Dieu bon.

En ce sens, ces Chaldéens sont un repos dans l'his-
toire cruelle. Ils ont inventé l'astrologie, la magie et
une foule de choses absurdes d'où viendront des choses

très belles. Mauvais architectes, ils ont bâti des rêves supérieurs, nous transmettant ainsi ces premières réponses de l'infini, qui, multipliées aujourd'hui merveilleusement et de toutes parts sollicitées par l'impérieuse curiosité de l'homme, vont presque devenir un langage avec l'absolu. En particulier, l'art de la magie —de cet occultisme primitif et lointain dont nous avons perdu sans doute beaucoup de secrets—les fit pénétrer bien plus avant que nous ne le supposons dans ce domaine de l'inconnu qu'essaie d'ouvrir tout grand la Science moderne. Il leur donna surtout, par un effort rare dans le monde ancien et que devaient vite négliger des peuples plus réalistes, cette particulière sensibilité qui illumine l'esprit en de subites révélations et qui est proprement l'intuition divinatrice dont la Science la plus rigoureuse ne peut nier la puissance, et dont ne se sont passé, pour la découverte des lois naturelles, ni un Galilée, ni un Kepler, ni un Pasteur. Et cet état d'âme, dont la Science ne se passera pas, c'est encore précisément « de l'art ».

C'est pourquoi l'astronomie, qu'aimaient les Chaldéens, et dont on a pu écrire hier encore[1] que « dans le monde moderne, elle est utile parce qu'elle nous élève au-dessus de nous-mêmes; elle est utile parce qu'elle est grande; elle est utile parce qu'elle est belle », l'astronomie ne peut pas être reniée par la Science — ni par l'Art. Et il y a quelque élégance à se dire que les premiers chercheurs de vérité absolue ont été sans doute ces lointains artistes qui, vêtus de beaux vêtements longs et la barbe frisée, se promenaient, la tête levée, sous le grand ciel étoilé.

[1] Poincaré. *La Valeur de la Science*, p. 157.

L'art chaldéen semble avoir été le très antique maître de l'art assyrien. Il en est, en quelque sorte, l'archaïsme. Mais, en son développement même qui aboutit, en trois siècles, aux architectures colossales des palais des Sargonides [1], dont les murailles étaient toutes luisantes de métaux précieux et dont les grands taureaux ailés à tête humaine, gardaient, comme à Khorsabad, majestueusement l'entrée, taillés aux flancs des portes dans un seul bloc, cet art ne se dégagera jamais complètement de deux influences frappantes, qu'on ne retrouve à ce degré dans aucun autre art primitif et qui sembleraient contradictoires, si l'on ne voulait en voir l'origine et l'explication dans le voisinage des forêts paradisiaques enfermées entre les fleuves sacrés qui virent peut-être les premiers pas de l'homme intelligent. Du souvenir ancestral de ces forêts merveilleuses, d'où les hommes étaient partis, où restaient fièrement les animaux, les artistes gardaient je ne sais quelle gaucherie enfantine dans la représentation des êtres humains, l'ignorance des formes anatomiques, quelque chose comme la peur sacrée de l'homme demi-dieu, et l'étonnante connaissance tout à la fois de la structure, des gestes, de la vie réelle des grands fauves qui peuplaient les rives paisibles. Il y a là, au point de vue des origines et des lointaines relations des hommes avec les animaux, un problème, encore mal connu, que l'Art seul a dénoncé.

Si l'on admire, en effet, pour quelque majesté dans l'attitude, ces rois, ces soldats, ou ces eunuques, tous raides, tous semblables, à quelques détails près, et dont la longue procession, symétrique et solennelle, s'aligne

[1] Fin des VIII[e] et VII[e] siècles.

aux bas-reliefs des palais assyriens, et qui semblent marcher lentement, indéfiniment, vêtus de robes soignées et rigides, le grand œil ouvert presque de face dans le gauche profil, combien plus il faudra s'étonner de la merveilleuse souplesse, de la variété de mouvements, si bien étudiée jusqu'aux plus petits détails musculaires, de ces beaux chiens chasseurs, de ces fins onagres, de ces grands lions rugissants ou blessés, qui passent, dans ces sculptures de Ninive ou de Babylone, vraiment vivants, réels, admirables, au milieu de ces rois-idoles, et de ces hommes-poupées qu'aucun esprit n'anime. Et pourquoi, dans ces très anciennes œuvres des sculpteurs d'Asie, certainement à l'origine de l'Art, cette ignorance et cette grossièreté de main, quand il s'agissait des mouvements et de l'anatomie de l'homme, à côté du délicieux esprit, de l'intelligente et précise exécution, qui faisaient de ces artistes les plus sublimes « animaliers » peut-être que la sculpture ait connus, si l'on ne veut supposer qu'ils tenaient leur première leçon d'art d'ancêtres encore plus lointains, qui avaient vécu dans les jungles préhistoriques, en familiarité plus belle avec les grands fauves, leurs voisins ?

Aussi bien, la persistance de cette idée — de cette tradition — que les hommes, à l'origine, avaient dû vivre sans danger et sans haine au milieu de tous les animaux, a produit, dans la sculpture primitive, ces étranges accouplements de têtes ou de membres de bêtes à des corps humains. Et, chose curieuse, on pensait ainsi magnifier le corps de l'homme, le rapprocher, par quelque chose de plus terrible ou de plus « divin » dans l'impossible — mais non pas de difforme aux yeux de ces peuples plus voisins des origines, puisqu'à nos yeux même en jaillit encore une étrange

puissance — le rapprocher des divinités redoutées, e
en faire, par ces combinaisons toutes mystiques, l
symbole des forces inconnues. Ces mythes bizarres
qui ont séduit les artistes, et qui répondaient certaine-
ment à des croyances populaires, ont, par la suite
donné naissance à des œuvres assez belles, notamment
en Égypte, où sans doute une plus haute culture enno-
blit l'idée enfantine de ces combinaisons extra-humai-
nes [1]. Ainsi la légende du Minotaure, d'ailleurs venue
de cette île de Crète, — qui paraît avoir été une
« station » très intéressante dans la migration des idées —
persistait en Grèce même jusqu'au milieu d'une civilisa-
tion artistique déjà bien plus affinée et rationnelle. On
peut avancer, sans crainte d'erreur, que toujours les
premiers essais de ces formes d'êtres, irréelles et
mythiques, avaient gardé, de la conception initiale,
si enfantine, prise aux dogmes sombres et terrifiants
des premières religions, quelque chose de grossier
et de ridicule, et cela dans tous les pays d'Asie,
ce qui confirmerait, à mon sens, et par cette simi-
litude dans la grossièreté et par cette simultanéité
d'âge probable — idoles de la Chine, de l'Inde ou de la
Chaldée, si fraternelles dans l'informe ébauche de l'idée
— que l'enfance du monde a bien dû être « par là ».

Il y a, au Louvre, tel petit « démon du vent du sud-
ouest », statuette grimaçante venue d'un coin de cette
très vieille Mésopotamie, dont le « hideux sourire » et
le corps décharné avec ses ailes de chauve-souris m'a
toujours donné la subite explication de cette étrange
parenté qu'ont eue entre elles les premières idoles ado-

[1] Les Égyptiens, comme les Chaldéens et les Assyriens, ont, pour figurer leurs divinités, combiné les formes de l'homme avec celles des animaux. — R. Paris. *La Sculpture antique.*

rées des hommes, les premières poupées du dieu-enfant. Toutes les images des premiers jours du monde ont dû se ressembler et toutes les religions primitives, puisqu'elles étaient nées de la même peur des choses, des idées ou des dieux. Et l'affreuse figurine qui représente le méchant vent venu jusqu'au «Paradis» du désert inconnu et qui, suspendue par l'anneau qu'elle porte à la tête, pendit à la porte de quelque vieux babylonien, aurait pu, un peu enluminée seulement et frottée d'or, — qui peut dire si elle ne le fut pas jadis à Calach ou à Kouyoudjik? — être hissée à l'angle pointu de quelque très antique pagode de la plus vieille Chine, sans qu'un curieux, s'il y en avait il y a quatre mille ans, contemporain du grand empereur Yu, fondateur de la dynastie des Hia [1], s'aperçût de la substitution.

Les origines de la Beauté sont en somme très laides, toujours. Il faut probablement des siècles d'efforts collectifs et d'individuelles volontés, c'est-à-dire, l'œuvre de peuples ayant des désirs semblables et des idées communes et d'artistes arrivant par un inconscient mais supérieur instinct à les formuler, à les épurer peu à peu, pour que ces idées deviennent des formes, et ces désirs des arts. Mais il faut aussi des races à âme supérieure pour produire ces êtres particuliers, privilégiés, que sont les artistes, et par eux — par eux seuls peut-être — donner de temps en temps un peu de ce parfum de l'intelligence, qui est de la vérité en fleur.

L'Art donne toujours la mesure de la valeur d'une race. Le «milieu» a fait le peuple, qui fait son

[1] 2204 avant J.-C.

art, comme un arbre ses fruits. Supposons un sol pl
riche, un climat plus beau, une religion plus pur
aussitôt apparaît un art plus clair ou plus noble. L
pays de marbre immaculé, de divinités belles, aur
produit de la beauté construite ou sculptée : c'est
Grèce et son histoire qui fut un jour, pour la pr
mière fois dans le monde ancien, le salut de l'int
ligence et de la raison, et son art, qui en fut la
mière et la gloire et la joie. C'est ce que Renan a
admirablement appelé « le miracle grec », auquel no
devons peut-être ce qu'il y a encore de beau sur
monde.

Au contraire, les contrées de pierre triste, de pl
douloureuse religion, donneront de la pensée édifié
peinte ou chantée : ce sera le moyen âge chrétien q
s'achève à peine et le monde moderne qui commence
avec le fer, la vapeur et l'électricité. Mais quelle q
soit la matière, la race ou la contrée, l'Art, pour no
ce sera toujours le point unique et merveilleux
conjonction entre un être attendu, délicieux et fort, q
pense, qui regarde et qui formule, et le besoin, le d
sir commun à tous — l' « âme latente » de tout
peuple.

§ V. — L'Égypte.

En ce sens, un de ces premiers points de rencont
dans l'histoire des origines de la Beauté que no
recherchons ici — le plus ancien avant même la Cha
dée peut-être, en tous cas le plus puissant et le pl
pur, le plus « chargé » d'art — fut en Égypte. On n
connaît pas encore de façon précise, en l'état actuel
la science historique, les vraies origines de ce peup

Égyptien qui, quatre mille ans au moins avant J.-C. — de nouvelles découvertes font chaque jour reculer les dates — faisait tranquillement des chefs-d'œuvre sur les bords du Nil; encore qu'il soit très admissible, assez probable même, que des descentes de peuples, à des époques encore bien plus reculées, du haut des plateaux symboliques de l'Asie, aient lentement glissé, par les déserts, jusqu'au fleuve sacré.

Il semble, en vérité, qu'une tradition si enracinée dans le cerveau de ces lointains sémites, qui ont toujours été chargés, dans le monde, de porter, de colporter des idées, doive, à coup sûr, cacher un peu de vérité sous les déformations du temps, puisqu'aussi bien aucune conception antique, ni aucune découverte moderne n'ont encore infirmé cette tradition vénérable dont les livres des Hébreux gardaient le mystérieux dépôt.

Jusqu'à nouvel ordre, il est assez beau de croire que Cham, Sem et Japhet se sont quittés un jour pour aller instruire les hommes errants et même qu'ils se rejoindront — plus tard — dans la Vérité.

En attendant, il est très intéressant de remarquer que, en Égypte, sont apparus les premiers types de beauté plus pure, plus humaine — bien entendu si l'on conserve à ce mot de Beauté le sens de réalité de plus en plus idéalisée, de simplicité de plus en plus synthétisée, que tous les peuples de haute culture ont successivement adopté, avec des variantes assurément dans le but et dans les moyens d'expression, mais non dans le principe absolu.

Les débordements périodiques du grand Nil Jaune ont été tour à tour le principe fécondant et l'impitoyable linceul de ces premières civilisations d'Égypte, dont on

retrouve aujourd'hui de si prodigieux et de presque inexplicables débris sous ce beau sol si longtemps inviolé.

Tous les grands fleuves, véhicules de marchandises et d'idées, ont joué un rôle considérable — on serait tenté de dire «providentiel» — dans l'histoire des civilisations et particulièrement dans la vie intellectuelle et sociale des villes célèbres, qui sont les cerveaux des races supérieures. Comme le Tigre et l'Euphrate avaient été, les premiers, au grand baptême du monde, le Nil était à Memphis aux jours merveilleux de la naissance des arts. De Babylone et de Ninive l'eau sacrée descendait, chargée de parfums et d'idées, vers la mer encore vide d'hommes et d'espoirs. L'élément du symbole qui marche et qui porte allait conduire l'homme grandissant à la conquête de la Beauté. Plus tard, le feu, l'élément qui purifie et qui condense, lui enseignera la première victoire sur la matière. Comme à l'âge de pierre devait succéder l'âge de bronze, — plus ou moins tôt, selon les latitudes, les climats, les âges de l'intelligence aussi — aux œuvres d'architecture succéderont les œuvres de sculpture.

En Égypte, la nature du sol, parallèlement avec la forme de la religion, eut, dès les commencements, une influence décisive sur la formation d'un art, plus que tous les autres sacré, qui devait trouver, connaître et déterminer presque tous les principes dont le monde s'est servi par la suite. En tous cas, ces «primitifs» égyptiens, dont nous ne connaissons pas encore le secret initial ni peut-être la date probable, ont posé presque tous les problèmes des proportions et des formes. Mais ils les immobilisèrent dans un hiératisme symbolique, les purifiant plus qu'aucun autre

peuple avant eux sans doute, et les laissèrent sans croissance et sans progrès, morts et à demi-éternels comme leurs momies. Ils pensèrent — et sculptèrent — toujours sous le poids d'une religion immuable, si noble qu'elle ait été à cette heure du monde, laissant à l'âme grecque l'œuvre et la gloire de penser et d'agir, de sculpter et de bâtir, avec de l'amour humain et de la lumière divine.

Si l'on retrouve en Égypte, comme nous le verrons, les prototypes de quelques belles idées grecques, des « ordres » d'architecture notamment, c'est encore qu'ils eurent, ces lointains et beaux artistes d'il y a cinq mille ans, des matériaux plus beaux — de la matière vierge — que leur avait, depuis tant d'inconnus millénaires, préparés la lente formation de la terre. Ils arrivaient, les premiers d'entre les hommes, à comprendre certaines idées en même temps qu'ils touchaient du pur granit ou du marbre immaculé. Ils eurent l'incomparable fortune de la plus pure atmosphère et de la première religion belle. Ils devaient être et ils furent les premiers grands artistes.

Là-bas, tant de beauté encore semble dormir « sous le poids du soleil » ! Les sables silencieux du désert infini ont peu à peu enseveli une civilisation prodigieuse, si pensive et si noble quand on songe à ce moment du rêve humain, plus étonnante encore en sa précocité philosophique et morale, si l'on en juge par la seule taille — presque par le regard — de ce Sphinx énigmatique qui émerge, immense et souriant, de la vaste plaine décolorée par le soleil. Et cette civilisation, qu'on ne l'oublie pas , précéda le grand Mini qui , au dire de M. Maspéro, qui l'a presque connu, fut proclamé roi à Memphis, quatre mille ans avant Jésus-

Christ, et « fonda la monarchie héréditaire sur les ruines de la théocratie sacerdotale ». Quels hommes, quels artistes au service de quelles idées, précédèrent ces audacieux tailleurs de pierre qui sculptèrent en pleine montagne, de tels colosses — et pour quels dieux ou pour quels rêves? Par quels moyens encore ? Car le nombre et la mesure et la force qu'ils aimaient nous sont encore inconnus. Et c'est grand dommage de ne savoir rien de plus ; car, autour du grand Sphinx qui, depuis des milliers d'années regarde l'infini de ses yeux profonds, et survit, impassible à tant de morts de peuples, de dieux et d'idées, combien d'œuvres, hypogées, pyramides ou temples — témoins encore ininterrogés du grand passé humain — dorment sous le sable, qu'on reverra peut-être un jour et qui nous diront quels furent les peuples et les villes d'avant les jours de Memphis, ce qu'ils croyaient, et par conséquent ce qu'ils bâtissaient, ce qu'ils aimaient, et partant ce qu'ils sculptaient, ce qu'ils peignaient, et ce qu'ils chantaient, et comment, à l'origine, les dogmes religieux avaient façonné à leur image un art dont nous ne connaissons que les dernières périodes.

Un artiste que Bonaparte avait emmené en son expédition d'Égypte, Nestor l'Hôte, a, le premier peut-être, dit, avec un sens très curieux et très pénétrant de l'évolution des arts égyptiens, qu'on retrouvait — qu'on « revoyait » alors pour la première fois de si près, avec des yeux nouveaux, des yeux modernes — que « de la sculpture égyptienne nous ne connaissons que la décadence ».

Cette vue ingénieuse et très profonde est chaque jour confirmée par les découvertes des Marriette et des Mas-

péro en cette terre inépuisable. Et nous verrons, en effet, plus loin, en étudiant la marche des arts pendant leur période religieuse, — que, si la représentation toute réaliste de l'homme par la sculpture, à ce moment de l'histoire égyptienne, semble infirmer la loi que j'indiquais comme constante et commune à toute race, en commençant ce livre, à savoir : les commencements toujours dogmatiques et symboliques des arts, chez tout peuple arrivé à son premier degré de culture, c'est précisément parce qu'on a pris longtemps pour une époque archaïque ou primitive ce qui fut, au contraire, en Égypte, le merveilleux épanouissement d'un art complet, enfermant dans une synthèse magnifique, logiquement — religieusement — éclose, toutes les formes de Beauté, depuis la loi de majesté du temple jusqu'à la loi d'harmonie des chants du peuple et des prêtres.

En ce sens, le tombeau, le « mastaba », profondément enfoui dans le sol, de l'antique égyptien a vraiment contenu, avec la momie, le « double et les témoins » — avec le symbole — tout l'idéal d'un peuple arrivé à l'expression consciente de sa vie complète, vie physique du corps et vie morale de l'esprit, comme plus tard, après bien des siècles et bien des révolutions, du fond des tombeaux et des sarcophages accumulés aux catacombes chrétiennes, sortira de nouveau le secret d'un autre rêve, la sève renouvelée à l'éternel désir et comme ressuscitée en d'autres apparences, pour d'autres idées, de l'art religieux.

§ VI. — **Les Phéniciens et les Juifs.**

Au milieu de tous ces peuples de l'antique Orient,

occupés à l'œuvre charmante autour de la Méditerranée bleue, un actif et bruyant agent de vitalité allait de l'un à l'autre, entretenant le commerce, colportant des idoles, offrant des vases, en somme vendant des couleurs aux uns, des idées aux autres, de la religion par dessus le marché. C'est ce curieux petit peuple phénicien, frère du juif et son voisin au pied du beau Liban, « transporteur d'or et transmetteur d'idées, venu par la mer symbolique sur les grandes barques aux voiles peintes » en Grèce, puis en Sicile, et jusqu'à la lointaine Phocée, et aux portes mêmes de l'Atlantique encore insoupçonné. Tous deux d'ailleurs étaient bien de la race de Sem, errants, adroits et tenaces, et, par une étrange prédestination qui semble presque une loi de la destinée, chargés, dès l'origine des temps, de promener par la terre le Dieu unique et l'unique commerce.

Comment, avec cela, vouloir qu'ils aient été aussi des artistes ? Un Dieu supérieur, une idée pure, abstraite, qui ne veut pas d' « images », un inéluctable amour du lucre, et l'infatigable génie de l'échange qui ne laissait pas à ces éternels voyageurs le temps de rêver dans l'inutile... mais cela est précisément le contraire de l'art, ce grand songe d'enfants éblouis qui n'est qu'une immortelle prière !

En fait, les Juifs n'ont jamais eu d'art propre, particulier à leur race, probablement même pas d'art formulé en beauté construite ; et il est possible que le fameux Temple de Salomon ait été un assez médiocre pastiche des temples de Tyr ou de Sidon ; et cela même à une époque relativement tardive où les tribus déchues commençaient à s'habituer à la servitude qui pèsera pendant des siècles sur la race, la préservant sans doute

de l'inévitable disparition des peuples vainqueurs, ne la faisant si grande peut-être en ce bienheureux esclavage que pour qu'elle pût continuer, jusqu'en nos temps, sa fatidique besogne.

Mais l'Art et la Beauté ne sont dévolus qu'aux peuples qui « s'arrêtent »[1]. Les grands errants n'ont pas le temps de construire ni de synthétiser, ce qui est le propre de toute esthétique rationnelle. Seul le rêve éclos au pays natal laisse à la petite fleur d'âme le temps de pousser lentement sur les tombes aimées. Et les larmes des longues générations attachées au sol par la famille, par la tradition, par l'amour, sont la seule rosée des idées et des œuvres très belles.

Les grands chefs-d'œuvre n'apparaissent que chez les races de longue histoire et de beau passé, et qui ont eu la « chance » des années pour que leur rêve dure et se formule. Plusieurs très anciennes civilisations de l'antique Asie eurent ainsi, sans nul doute, des commencements d'art qui n'aboutirent pas, la conquête étrangère ou quelque autre raison historique en ayant brusquement arrêté l'essor. En tout, pour réussir, pour dominer, pour « signifier » dans le temps, individus ou peuples, il faut durer. Les Phéniciens ont traversé, inlassables et charmants, toutes les civilisations antiques. Les Juifs durent encore.

Aussi bien je ne sais quel charme curieux et quelle riche sensation de vie se dégagent de toute cette histoire du Phénicien, apportant tour à tour, de l'Assyrie triomphale ou de la religieuse Égypte, à la Grèce naissante, à travers les îles roses de la mer Egée, les bibelots, les amulettes, les étoffes ou les parfums des puissantes

[1] ανάγκη στηναί, disait le philosophe grec.

civilisations voisines — éblouissant de richesses entrevues ce petit peuple fruste et vierge qui allait, de ce pêle-mêle de fleurs et de désirs condensés en son âme claire, faire, le premier, de la vraie beauté humaine, peut-être le premier atôme visible de vérité formelle qui ait été donné au monde. Après tant de siècles de symbolique et enfantine illusion — de religieux et magnifique mensonge — les vraiment premiers témoignages de la raison naissante sont dûs à ces rudes Doriens que, des douces rives d'Ionie, venaient instruire les Phéniciens habiles. Il y eut là, à ce moment, dans l'histoire du monde, un de ces confluents merveilleux des deux courants divin et humain — idéaliste et réaliste — qui, aux heures nécessaires, agitent le monde, et en renouvellent pour un temps l'atmosphère.

§ VII. — **La Grèce**.

L'éclosion grecque fut bien alors le « miracle » attendu. Mais tous ceux qui ont étudié les origines de l'art grec, dans son merveilleux chemin d'Asie à Athènes, par la plus douce mer et les plus belles îles qui soient et qui ont comparé cet odyssée symbolique au périple sublime que chantaient les aèdes homériques, doivent d'abord cet hommage et ce salut aux chers Phéniciens.

Ils parcoururent, d'un pied léger, tout le monde antique, marchands heureux, inconstants et malins, ouvriers nécessaires et beaux d'un avenir qu'ils ignoraient, et passèrent, n'ayant laissé aucune œuvre,

[1] Mentschikoff.

mais ayant fécondé beaucoup de choses, pareils à ces insectes insaisissables et subtils qui sont expressément chargés par la nature[1] de porter aux fleurs-femmes le pollen fécondant des mâles, trop léger ou trop lointain pour arriver jusqu'au calice amoureux qui les attend et les reçoit de leurs divines antennes.

La loi de fécondation est partout la même ; et la lutte des « bons et des mauvais microbes » qui semble être la condition même de toute vie, a son pendant dans l'histoire de la naissance et de la mort spirituelles, de la vie morale des idées et des arts. On pourrait en voir le prototype dans ce symbole « des bons et des mauvais anges » dont, à de très lointaines traditions, le Christianisme avait ingénieusement pris le mythe et l'idée.

A la vérité, bien avant les Grecs, les Phéniciens et les Juifs avaient été seuls, dans le monde antique, les agents des deux grandes forces qui allaient hâter l'adolescence de l'humanité : les Juifs apportaient le monothéisme; les Phéniciens, l'Art. Mais seule la Grèce, sublime et toujours spirituelle « condensatrice » de volontés et d'idées, allait, en trois siècles à peine, ennoblir jusqu'au définitif idéal, purifier jusqu'à la limite de l'absolu, le germe apporté d'Orient, comme plus tard, le Christianisme, douloureux et attendri, devait magnifier jusqu'au sacrifice, hausser jusqu'à la porte du mystère, l'idée simple descendue un jour du Sinaï sur Jérusalem. Et ces deux grands courants iront féconder tout le monde occidental. Tout l'idéal moderne — qu'on le veuille ou non — vit encore de ces deux « mouvements » tout-puissants, parfois contradictoires, issus de la raison grecque et de la foi chrétienne.

[1] Mentschikoff.

Seuls, nous l'avons vu, dans l'antiquité parto ailleurs opprimée par les dogmes, ou embarrass de mythes violents et grossiers, terribles ou ridicul les Grecs tentèrent la première libération de l'esprit h main. Ils en furent de suite récompensés par l'art le pl rationnel qui avait encore paru, j'entends par l'arch tecture la plus logique, et la sculpture la plus « human sée ». La littérature, la peinture et la musique avaie suivi la même ascension vers la clarté et la simplicit ces apparences visibles, presque tangibles, de la Vérit

Parmi toutes les missions des peuples, en ces pr mières batailles pour la civilisation, celle de la Grè fut certainement de penser des idées claires et de con truire des monuments simples, de chanter sur route où les hommes, lentement, avançaient en idé et de marquer de quelques pierres blanches — blanch et pures assises du sublime Parthénon — le long ch min déjà parcouru.

Leur génie, aimable et fort tout ensemble, fut vr ment la grâce de cette merveilleuse enfance l'humanité. Quel que soit l'avenir du monde, ils re teront toujours les beaux adolescents de l'Art, le monde ne les reniera jamais, qui, plus vieux, pl instruit et plus douloureux, cherche encore l'image d sa jeunesse au miroir de leurs œuvres.

De fait, le rôle des artistes grecs dans la formatio lente de la Beauté, fut vraiment admirable — uniqu Et il faudra attendre jusqu'aux jours de Florence, a merveilleux « quattrocento » pour voir de nouvea parmi les hommes une pareille floraison d'art, che tout un peuple une pareille contagion de la Beauté.

Ainsi, plus on fouille ces lointaines origines des arts, plus la poésie se mêle au réel, comme si la légend

était toujours le symbolique manteau de la vérité. Il y a quelque certitude enfin que l'histoire vraie des idées, que partout cache ou dissimule le mensonge des récits et des livres, puisse être toujours, à quelque moment, dévoilée brusquement par le pur, l'honnête témoignage d'une œuvre d'art, loyalement, amoureusement, interrogée. Là où il y a incertitude ou hésitation historique, le fait sera dégagé du monument. La probité artistique déchirera le mythe charmant qui couvrait de fleurs, comme pour nous laisser le plaisir un jour d'en découvrir la beauté, la naissance de l'éternel enfant. Il faut laisser, malgré tout, malgré l'âpre désir du savoir et de la réalité, à cette force inconnue, qui est l'Art, à ce surnaturel désir, qui a consolé le monde aux heures premières et bercera un jour son immense ennui, quelque chose de son origine symbolique et sacrée. Toute idée naissante veut ce respect, qui est comme un voile de pudeur à son inquiète éclosion. La Science elle-même, qui recule sans cesse le problème mais ne le résoud pas, ne garde-t-elle pas, jusqu'en ses preuves les plus hautes, quelque trace de l'admirable mystère?

CHAPITRE II

LE SYMBOLE

§ I. — L'architecture.

La régulière filiation des architectures à travers toute l'histoire connue — architecture de pierres ou architecture d'idées — est si lisible à l'œil sensible des artistes, peut-être plus encore qu'aux yeux patients du savant, qu'on est parfois tenté de ne voir dans cet art primordial qu'une force unique réglée par quelques lois très simples, et dont les plus divergentes manifestations, malgré la prépondérante influence des races et des climats, ont toujours une ressemblance originelle et foncière de constitution et de masse. L'Art, en ce sens, suit la même évolution que l'animal même, dont l'essence est restée physiologiquement la même, ou l'espèce, mais dont les « milieux » ont insensiblement, avec les siècles, modifié les organes. Ainsi les organes d'un monument, considéré comme un être complet, donneront son âge, et expliqueront sa beauté, relative aux désirs du temps et aux besoins du peuple qui le virent construire.

Il est ainsi très curieux, par exemple, de voir comment la forme de construction en arc et en cintre, oubliée ou négligée des architectes grecs, peut-être seulement à cause de la matière employée par eux, ce marbre très dur

et très résistant qu'ils avaient en quelque sorte sous la main, au Pentélique voisin — et ceci est proprement l'influence du sol — revenir en usage chez les Romains, et renaître ainsi, à de si longs intervalles de temps et de distance, des lointains prototypes d'Asie, comme par une loi d'obéissance à la nécessité des « portées », c'est-à-dire des résistances nécessaires à soutenir dans les mêmes surfaces d'autres matériaux. De même, — et ce sera l'influence de l'idée — par une charmante et fatale « renaissance », la voûte, forme très anciennement connue en Perse, s'arrondira de nouveau, à Byzance, au-dessus de l'idée chrétienne ; et l'ogive, audacieuse et fine, reviendra de l'éternel Orient, créateur des Dieux et des formes, pour signifier d'autres désirs des hommes et exhausser jusqu'à l'impossible la cathédrale de la nouvelle foi.

Remarquons que, à l'origine d'une formule d'art, c'est-à-dire encore d'une forme de la matière aménagée par l'esprit humain, se trouve toujours une volonté active. Le peuple inconscient la désire, la sent, la demande. L'artiste aussitôt arrive, qui la voit — un peu plus tôt que les autres simplement, — et, la déterminant en proportions et en rythmes, l'apporte joyeusement à la foule étonnée. Parfois, le plus souvent cet étonnement du peuple, à qui l'on a parlé trop tôt, se précise en douloureuse injustice ; et, avant qu'il ait compris ce qu'il avait tant désiré, il meurtrit ou il brise l'homme de génie trop hâtif ou trop grand, et refuse pour un temps l'idée qui vient en avance. C'est la rançon de tous les grands devancements d'amour et de vérité. Et l'artiste véritable est toujours, en quelque chose, un précurseur, victime de sa vision supérieure.

Du moins est-ce par lui toujours aussi que le monde avance — et je n'en excepte pas même les progrès les plus purs de la Science, car il devait rester un peu d'art encore dans l'âme de ces grands explorateurs d'inconnu, que sont les vrais savants. La Vérité, en fin de compte, n'est mise en marche que par les passionnés, les violents, ou les fous.

Mais, dira-t-on, toute race bien déterminée et tout peuple constitué définitivement, ayant eu leur raison d'être au milieu des autres, leurs besoins particuliers et leur personnelle pensée, pourquoi y a-t-il eu tant d'inégalité dans l'intelligence générale et artistique entre les différentes races? Pourquoi y a-t-il, dans l'histoire des civilisations, des peuples si artistes, et d'autres qui le furent si peu? D'abord parce qu'il y eut, pour quelques-uns inégalité de durée et insuffisance par conséquent du temps nécessaire à développer leur rêve et à terminer leur mission. Il y a des peuples, comme des individus, qui n'ont pas eu de chance. Puis la très lointaine et très inconnue origine, les conditions climatériques, plus encore que les hasards de l'histoire, ayant influé sur l' « âme de la race », en son amour de la vie, en sa recherche de Dieu, — par conséquent en sa conception du monde — il est advenu que tel peuple a été plus grand que tel autre, et que son mérite se fit de la beauté de sa religion, comme se fera son immortalité dans l'avenir de sa « religion de la Beauté ». Ruskin, qui inventa ce beau vocable et dont l'influence — pour un peu trop littéraire qu'elle demeure auprès de ces grands ouvriers que doivent rester les artistes — fut si curieuse et si haute il y a quelques années, Ruskin a très bien déterminé ces lois toutes morales de la Beauté. Mais encore il faut toujours en revenir à cette règle constante : à

savoir que l'influence religieuse, si grande en remontant dans le temps — en retournant vers l'Orient originel — se déduit de l'influence de la race, patiemment faite par les lointains antécédents inconnus que les milieux ont peu à peu transformés. « Cette âme de la race, a-t-on pu dire très judicieusement, qui dirige la destinée des peuples, dirige aussi leurs croyances, leurs institutions et leurs arts. Elle est la seule puissance contre laquelle aucune autre ne saurait prévaloir. Elle représente le poids de milliers de générations, la synthèse de leur pensée[1]. »

Nous croyons, vivants, agir en complète indépendance. En réalité, l'âme successive des morts nous mène, leur vie ancienne ayant lentement constitué les éléments même de notre volonté.

En conformité de cette règle, après les premières bifurcations des diverses races humaines, à l'origine, tel peuple, comme les Grecs, a marché, sans varier et de toute la force de sa passion et de son instinct, vers la progressive réalisation d'un radieux idéal artistique, subordonnant tout à la splendeur de l'idée extériorisée en formes pures, prenant en tout la Beauté pour unique vertu, tandis que tel autre peuple, comme les Juifs, obsédé d'un idéal tout autre — prédestiné à l'« autre mission », celle de la forme abstraite de l'éternel, de l'unique désir — resta, malgré sa culture et sa force religieuse, toujours rebelle à toute artistique beauté.

Peut-être chaque époque a-t-elle sa tâche d'avance déterminée, chaque peuple son rôle et sa mission dans la formation de l'homme définitif. L'humanité aura eu certainement ses maîtres à penser et ses maîtres à

[1] G. Le Bon. *Lois psychologiques de l'Evolution des peuples*, p. 98.

croire — ses maîtres à chanter aussi. Dans cette juste répartition des rôles, si bien distribués aux peuples, acteurs du monde, pour le spectacle si touchant qu'ils donnent à la Divinité — si elle regarde — les Grecs auront été les meilleurs artistes et les plus spirituels de l'antiquité. Ce fut le premier acte du drame vivant et magnifique, dont nous autres, modernes, issus du Christianisme, nous tâchons de jouer le second.

Si les Assyriens et les Egyptiens avaient été les premiers philosophes de l'antiquité comme les Grecs en furent les beaux architectes, et les Juifs les grands prêtres, le peuple romain, si grand, si dominateur, si commerçant, enfin si peu « artiste » avait, je pense, pour besogne de conquérir le monde avec d'assez rudes moyens, un médiocre idéal et peu de goût, pour y diffuser jusqu'à l'âme, chez les races diverses, un moment réunies sous le même joug, les trois ou quatre grandes idées directrices déjà formulées, et indispensables à la suite de la vie morale, et, pour cet âge de l'humanité, à la continuité de l'idée et à la continuation de l'espèce. Il fallait façonner, avec de la pensée et de l'être humain, le moule nécessaire pour que l'idée antique se transformât en pensée moderne. Il fallait constituer le « terrain » favorable à la contagion nécessaire de l'idée nouvelle qui arrivait sous la forme chrétienne. Ce fut vraiment le rôle admirable des Romains, dont l'idéal fut la force et non la beauté, dont les architectures furent très grandes, et non pas très belles.

Plus tard les jours reviendront, à Florence ou à Paris, des rêves et des efforts plus semblables à l'idéal grec, avec quelque chose de plus pourtant, qui sera de la sensibilité, indéfinissable émanation de la divine tendresse et de l'humaine pitié.

Mais nous étudierons de plus près, aux chapitres suivants, les raisons et les causes de ces retours d'idées que trahit, avant tout autre art, l'architecture, ce poème de la pierre dont les portées et les forces sont les rythmes, souvenirs de temps en temps réveillés du même être collectif. Si l'humanité se répète, c'est donc qu'elle a bien une unité directrice, une réelle identité ?

De fait, à de certains moments de l'histoire, des idées similaires apparaissent chez les peuples nouveaux venus, qui semblent recommencer d'anciennes besognes, et en réalité continuent, avec des variantes dans l'aspect, non dans l'effort, l'œuvre unique, ininterrompue, nécessaire de la patiente humanité. Et c'est toujours, au commencement des civilisations, après les grandes luttes de l'homme pour la conquête de la terre ou de l'idée, que l'Art apparaît et se fait architecture. Une constitution architectonique des masses a toujours au point de vue de la conception que s'en fait le cerveau humain, une parfaite analogie avec une constitution dogmatique des idées. En même temps que la première religion constituée, la première architecture organisée ; et c'est de toute logique. Avec le temps et le développement de la richesse, tout le reste suivra. Taine a très finement indiqué[1] que la période de splendeur pour les arts apparaît toujours au passage d'un âge historique, à un âge épicurien, lorsque l'homme termine une œuvre de guerre et de découverte et « songe à enguirlander ses trophées de victoire, et à décorer l'édifice dont il vient de poser les fondements».

Aussitôt qu'un peuple a conquis son sol — généra-

[1] Taine. *Voyage en Italie.*

lement après en avoir chassé une race première, peut-être autochtone, en tous cas inférieure, et par cela même fatalement destinée à disparaître — il le limite, le protège, bientôt l'organise en le cultivant, en l'habitant et en l'aimant, et enfin songe à l'embellir. Là se place le vague sentiment collectif de l'art, créateur des premiers grands monuments significatifs, temples, hypogées ou tombeaux. Et ce sentiment puissant, impérieux, des collectivités en formation, ce merveilleux consentement populaire dont jusqu'à l'extrême développement des civilisations vivra le seul art vrai et sincère, n'est, à l'origine, que l'extension, souvent assez lente à se produire, du sentiment individuel de quelques esprits supérieurs, un peu plus avancés déjà, la glorification de cet amour ou, si l'on veut, de cet instinct des isolés que nous verrons, à l'enfance des races, créateurs presque inconscients des beaux objets familiers, usuels et pauvres.

Mais encore ces objets de forme grossière, d'âme informe, sont les embryons frustes et charmants des grands organismes d'art, qui plus tard s'épanouiront en œuvres superbes.

Symboliquement, ils seront la « cellule » primitive d'où toute forme d'art sortira, au soleil de l'idée accrue. Historiquement, dans toute race et en tout temps, quand la tribu, puis la cité, — plus tard la nation — sera constituée, le poète paraîtra. Le chant religieux donnera la première loi. Quand la religion sera trouvée, l'architecte aussitôt viendra et bâtira la maison divine, après la hutte humaine. C'est un fait constant et magnifiquement logique dans toute l'antiquité, et je ne vois pas bien que nous ayons encore « changé tout cela ».

Les premières constructions de l'homme ont toujours

dû être une maison pour lui et un temple pour son Dieu. Le tout fut toujours, et sera toujours sans doute, d'imaginer un Dieu assez fort, ou assez beau, ou assez bon. Et à ces trois mots répondront exactement, dans la successive histoire, trois degrés de valeur morale, aujourd'hui franchis — trois degrés de signification esthétique aussi. Mais changer de Dieu n'est pas si facile qu'il semble à certains esprits, ou trop sommaires ou trop pressés, puisqu'aussi bien cela signifie simplement changer d'idéal, de désir et de confiance. Il faut des siècles pour cela, des siècles de labeur et de bonne volonté.

L'architecture sera donc le texte sublime où se liront ces changements souvent insensibles, et ces lentes évolutions de la pensée humaine. Elle est à la base et au sommet de toute civilisation. C'est le premier des arts dans tous les sens du mot : priorité de date et primauté d'origine. C'est l'art « contenant », où vivent et se développent tous les autres, contenus dans sa masse et issus de ses transformations. Il exprimera donc en hauteur de pierres toutes les tentatives et tous les besoins des hommes, c'est-à-dire toute leur histoire, comme le livre l'exprimera en profondeurs d'idées : car les monuments auront été longtemps les plus beaux livres des hommes, et les seuls sincères, la vérité étant enclose au pur symbole des pierres, bien avant de l'être aux documents écrits des peuples.

Toute l'histoire architecturale du monde ancien semble confirmer cette symbolique interprétation des beaux documents bâtis aux pays sacrés qui virent les premiers chefs-d'œuvre. Au voyageur ému et passionné qui sait interroger ces pierres et ces marbres, à Athènes ou à Rome, à Constantinople ou en Sicile, en

Egypte ou en Asie, il restera toujours comme une sensation puissante de vie réveillée, qui est la réponse véridique du passé, et l'impression persistante, à travers toutes les discussions historiques, de l'identification certaine de toute beauté avec la matière employée pour l'exprimer. Faut-il conclure à l'impossibilité où sera peut-être l'avenir — à supposer la croissance désormais continue de la valeur scientifique des idées — d'exprimer autrement, d'extérioriser à nouveau certaines formes de la pensée accrue, alors que la beauté même de l'antique matière semble, pour toutes sortes de raisons de climat, de mœurs ou de religion, échapper chaque jour davantage à l'inquiet ouvrier comme au pensif artiste.

§ II. — La Sculpture.

Dans l'ordre de croissance intellectuelle des races, la sculpture était venue à son heure, dès l'origine des premières familles sans doute, aussitôt que l'un de ces grands enfants curieux se mit, comme instinctivement, à tourner de ses doigts malhabiles la terre mouillée par la rosée matinale. Pour faire boire à l'enfant plaintif l'eau fraîche du fleuve, il fallut modeler cette terre ductile en forme de coupe ; et la coupe, aux mains de l'homme étonné, par un charmant hasard, prit aussitôt la forme du sein maternel qui l'allaita. La sculpture peut-être naquit en ce symbole. Le sein de la femme [1],

[1] On sait que les grossières poteries, trouvées à Santorin, dans l'île de Théra, sous la pouzzolane — par conséquent antérieures à l'effondrement de l'île sous un cataclysme volcanique connu — peuvent remonter à dix-huit ou vingt siècles avant notre ère (Collignon).

coupe auguste et douce, fut le modèle sacré du premier vase que fit le premier artiste, inconscient copiste du divin.

Dès lors toutes les formes se déduisent de tous les désirs, de tous les besoins. Du jeu de la lumière et des ombres sur les murs du temple naîtront les premiers ornements, s'ajoutant, pour le plaisir du primitif sculpteur, aux logiques lignes et aux nécessaires points d'appui qu'avait utilisés — exigés — la naissante architecture. Plus tard des objets grossiers, nécessaires à la vie familiale, sortiront les œuvres sublimes, orgueil de l'esprit humain. Historiquement et logiquement, le bas-relief, qui fut la forme probablement des premiers chefs-d'œuvre, est le développement du tracé figuré — telle une écriture sacrée — sur les temples et sur les vases. La future statue, admirable redite de l'être, est issue peu à peu des formes du potier. La progression merveilleuse est visible dans toute la genèse et le développement de la sculpture antique : le vase devient Dieu d'abord ; mais le Dieu se fait homme à l'heure nécessaire de la vérité et de la raison. Les trois degrés de croissance de la sculpture, correspondant toujours à des époques précises de l'histoire, sont parfaitement caractérisés en ces trois types d'ouvrages : le Vase, le Dieu, l'Homme.

« A l'origine, en effet, la Sculpture est inséparable de l'architecture, dont elle n'est que la parure accidentelle, comme le vêtement de grâce, mettant des fleurs discrètes à l'angle des chapiteaux, traçant de symétriques et timides ornements le long des frises, bien avant d'oser interpréter la figure humaine. Qui tentera, à quelle heure du monde, la première image de l'homme ? Lentement, d'un heureux hasard du

métier au tour, ou de la vague ressemblance des formes, le vase grossier s'arrondira, à l'imitation de l'être, sous les doigts surpris de l'ouvrier. Et l'amour encore [1], achevant le miracle nouveau, déterminé cette conquête pure de l'esprit, inventant la plastique à l'aurore des civilisations, comme il apportera la pi[...] au monde vieillissant [2]. »

Si la fantaisie ou l'instinct de la petite Corinthienne amoureuse avait pu un jour, par un charmant symbole, dater l'invention du bas-relief en Grèce, quel plus p[...] et presque effrayant mystère enveloppe encore pour nous l'âge de cette préhistorique aventure : l'homme isolé, curieux, inquiet — sublime — appelant à son aide la force surnaturelle, le Dieu inconnu, le feu. Le premier vase aussitôt façonné en cette terre friable et sans durée — sans âme — il le nomme, l'admire et invoquant tout à coup la puissance cachée dont il se sent brûlant et sacré lui-même, le transmue à la flamme symbolique, et le consacre en l'espoir de la Beauté. Et le feu transformera l'humble objet en bronze sonore ou en verre subtil, et en fera aussitôt une œuvre vivante, car son intervention mystérieuse n'est qu'une manifestation de la force inconnue, l'amour, attraction parallèle, semblable peut-être, pour les choses comme pour les êtres.

Des siècles de culture intellectuelle et d'effort moral passeront, et c'est à peine si nous commençons à comprendre ce qu'avaient pressenti les premiers hommes — les premiers artistes — et pourquoi il était logique,

[1] C'est la jolie légende grecque de la fille du potier, que nous verrons apparaître d'abord à Corinthe, et qui, par cela même, devait être d'origine orientale, et sans doute très ancienne.

[2] *Revue des Deux Mondes*, du 15 juillet 1903.

pourquoi il était beau que, plus près de l'origine mystérieuse, nos lointains ancêtres eussent divinisé, imploré, adoré enfin cette puissance intervenue dans leurs travaux et dans leurs rêves, chaleur bienfaisante du grand soleil céleste, ou flamme appelée de la terre maternelle, Dieu vraiment des premiers jours, force, lumière, mouvement, unique Divinité peut-être de la Science future.

Qu'il ait été longuement chauffé aux rayons du soleil ou cuit maladroitement au premier feu de bois, voici ce vase, objet sacré par sa métamorphose, devenu l'œuvre mystérieuse de deux forces, des deux principes accouplés pour la première fois par l'homme, à peine conscient de son rôle et de sa puissance future et refaisant ce qu'avait fait avec les siècles — avec les millénaires — Dieu ou la création initiale, ou la lente évolution de la matière. Et qu'importe encore la définition de l'inconnue formidable ? En fait, ces deux principes éternels, d'où viendra tout progrès, si le monde a un but, d'où naîtra toute vérité, si nous devons jamais connaître une vérité finale : la volonté de l'homme — effort et conscience — toujours passagère mais toujours renouvelée, et la résistance de la matière — perpétuelle et constante en son incessant mouvement, — ont tenu vraiment en cet humble vase, d'où sortira, avec le parfum des idées, tout l'Art que nous aimons.

On devine à peine, à cette heure du monde qui s'éveille, dont le charme est pour nous celui d'une aurore, toutes les transformations savantes et délicieuses que subira sa jolie forme première, renflée en gorge virginale ; mais le commencement de la Beauté est bien là, et cette fois pour le second en date des arts : la sculpture.

Il est passionnant de suivre les lentes métamorphoses par lesquelles la sculpture, dans tout le monde antique a passé du vase primitif au bas-relief, et du bas-relief à la statue — de l'objet à l'idée, de l'idée au Dieu, du Dieu à l'homme — et comment, dès les premières heures d'art, ce petit vase symbolique et fragile s'affine, s'agrandit, s'orne, et, acceptant toute parure, s'illustre d'histoires écrites ou peintes et raconte le monde, sans doute pour nous laisser un jour — après les siècles, après les désastres — en ces morceaux sacrés, la peinture de l'histoire.

En Chaldée comme en Assyrie, en Egypte comme en Grèce — pour chercher l'exemple surtout chez nos divers ancêtres spirituels — et, sans nul doute, de même en Chine ou dans l'Inde, pour d'autres aspects de la même évolution, partout les vases usuels, peu à peu rendus plus purs de galbe et de mille sujets ou attributs ornés tour à tour, deviennent, sous l'influence des religions, objets consacrés ; et, uniquement distinés à contenir, ici les huiles saintes ou les restes des héros, là les eaux parfumées ou les cendres mystiques, ils entrent dans le temple, où, purs et beaux, ils attendent le Dieu. Le prêtre les réclame à la même heure où l'architecte appelle l'imagier. Par une analogie frappante, il en sera de même après des siècles d'idées transformées et d'êtres morts — morts pour la transformation même de ces idées — et, aux catacombes comme aux premières églises chrétiennes, nous verrons les vases nouveaux, frises des antiques — et quelquefois même c'est l'antique vase qui, dépossédé de son signe païen, est « consacré » pour le nouveau sacrifice — garder le précieux dépôt de l'encens ou des ossements des martyrs devant l'autel de la divinité nouvelle.

C'est le moment merveilleux et comme attendu chez toutes les races où commence le rôle religieux de la sculpture, et ce rôle est admirable en son développement régulier à toutes les étapes du monde ancien; et de même le monde moderne en verra la semblable progression et peut-être le même déclin, jusqu'à ce que, par un même effort de l'esprit franchissant un degré nouveau vers le savoir — c'est-à-dire vers la raison, purifiant, simplifiant pour un temps l'art vainqueur — en Egypte, comme en Grèce comme plus tard, en Europe, après la longue gestation du Moyen Age, l'étude sincère, profonde, émue de la nature, conduise la sculpture jusqu'au seuil de la sublime réalité. Le Dieu se fait homme, et de là viendra toute Beauté.

Ainsi l'apparition première et le lent développement, dans les lointaines civilisations, de cet art déjà plus complexe, la Sculpture, de ce désir des formes déjà plus sensible, plus ému, plus « près de l'homme » sont l'un des plus beaux problèmes de l'antique évolution des idées.

L'amour plus rare de la matière — on pourrait dire: le sens de la terre — en fut, à coup sûr, le principe déterminant, comme le sentiment passionnel, l'amour d'un être, en avait été l'occasion première. C'est, en effet, ce qu'avait exprimé de bonne heure, dans le monde grec, la gracieuse légende qui voulait qu'une vierge corinthienne, la belle Coré, fille du potier Boutadès, eût la première imaginé de tracer sur la muraille, à la lueur de sa lampe, la silhouette de son amant, puis d'en remplir d'argile le contour, inventant ainsi, en un joli geste de tendresse, le bel art de modeler. Il faut ne voir, sans doute, en la légende antique, que le symbole

charmant de la transformation — alors toute nouvelle à Corinthe que son riche commerce mettait en relation avec tout l'Orient — de l'art du potier en plus humaine sculpture. Aussi bien l'évolution avait dû être la même chez toutes les races d'Asie, bien avant la grecque, et semblable partout le progrès déjà considérable, et apparu toujours à l'heure nécessaire, qui fit passer l'humble artisan des vases du tracé en simples traits des silhouettes humaines sur ces primitives poteries, à l'imitation en ronde-bosse sur des surfaces planes, c'est-à-dire en saillies tangibles et mesurables, dans les limites linéaires du premier tracé, de l'épaisseur réelle des corps. Et, une fois de plus, par l'œuvre d'art, sera expliquée et comme dévoilée l'énigme de l'histoire qui se cachait sous la légende.

« De ces deux opérations, en effet, très distinctes, la première est encore du domaine très restreint du dessin linéaire, forme primitive de l'écriture asservie à l'architecture, et, en vérité, elle témoigne du temps où tous les arts étaient réunis, comme soudés, en cette primordiale architecture, alors que l'architecture elle-même n'était que la forme hiératique de l'art, la religion visible et construite. L'autre opération est proprement la plastique à son aurore ; la forme et la règle à la fois du bas-relief étaient trouvées, et nous y voulons voir la véritable origine de la sculpture, ou, plus précisément, la séparation décisive, hors de l'unité première, de la sculpture, qui se fait indépendante, et de hiéroglyphique en quelque sorte devient harmonique, c'est-à-dire de symbolique réaliste, en ce sens qu'elle traduit des formes au lieu d'écrire des signes et tente enfin de s'isoler de l'architecture, jusqu'à ce qu'elle secoue, plus tard, au siècle de la beauté tranquille, le

vain manteau diapré de la Peinture, et, toute nue, quittant le temple et les dieux inconnus, s'achemine enfin vers la vérité, vers la vie, vers l'homme [1] ».

A vrai dire, le sens et l'admiration des formes naturelles en un clair et sain réalisme, furent toujours liés à une plus grande culture intellectuelle. L'être nu, en sa vérité splendide, tel que le meilleur développement animal en avait pu constituer la forme et les gestes et la force, aurait dû, semble-t-il, être la première réalité que l'homme reconnut, admira et tenta d'imiter en quelque image. A regarder avec curiosité son frère — avec désir la première femme — peut-être à contempler son propre reflet au ruisseau où il vint boire, le premier artiste eût dû rêver de la première statue. Il n'en fut rien, et là se reconnaît déja l'influence religieuse. Si les formes nues, dans la sculpture, n'apparaissent, en effet, qu'à des époques plus avancées, et toujours chez les peuples d'esprit plus clair, ou déjà plus libre, c'est que toujours chez les races d'Orient, embarrassées de religions mystérieuses ou terrifiantes, comme, plus tard, chez les peuples courbés sous des dogmes tristes, la simple beauté de l'être est incomprise ou redoutée. L'horreur de la chair a toujours été une forme de la peur des dieux. Et le Christianisme n'a fait que pousser à l'absurde cette étrange superstition gardée de l'enfance humaine.

Vainement la claire et saine civilisation grecque, sous son heureux climat et en son fier amour des réalités, avait cru chasser à jamais l'effroi religieux avec la vaine pudeur — qui n'est que l'hypocrisie de la laideur — et mettre la Beauté à sa vraie place, par pure

[1] Art et Métier. *Revue des Deux Mondes*, du 15 juillet 1903.

admiration devant l'être humain, en ses formes vivantes, avec tous ses gestes, avec tous ses désirs. Le « miracle » dura peu..... le temps de créer pourtant quelques chefs-d'œuvre, qui seront des points de repère de la Vérité visible. Un moment libérée, l'humanité retomba vite dans la crainte, après qu'elle eut entrevu, sur le ciel pur de l'Olympe bleu, le passage de dieux très beaux, symboles ébauchés des forces inconnues de la nature. On retourna bientôt — croyants, artistes, peuple — aux obsures idées d'Asie, de l'Asie primitive où le sculpteur, esclave d'un dogmatisme étroit, resta pendant des siècles occupé, sans rêve et sans croissance, à l'unique représentation de l'idole.

Les longs siècles douloureux qui précédèrent la Renaissance — ce brusque réveil de l'idée antique — ne furent qu'un étrange recommencement de ces nuits de la Raison et de la Beauté. « Les redites de l'histoire sont sans doute les parentés de l'esprit humain. » Florence fut un jour l'Athènes nouvelle, échappée des chaînes d'or du Christianisme. Paris sera peut-être la moderne Florence, chère aux dernières Muses. Mais toujours ces renaissances, qui sont des origines « d'autre chose », sont une diminution de l'idée ancienne au profit du rêve nouveau.

Le Christianisme avait tué l'antique sculpture pour faire vivre l'art subtil de la peinture. Quel art maintenant viendra dire les mots nécessaires, et, en quelles formes de beauté, les harmonies que la peinture n'aura pas su trouver à l'heure du désir humain ? Chaque étape de l'esprit humain peut être ainsi indiquée — mesurée — au degré de sensibilité de l'art qui l'exprimera le mieux. Déjà, dans toute l'antiquité, la beauté sculpturale avait signifié l'apogée de la culture

intellectuelle. C'est dans les temps modernes, développés ou tout au moins commencés en Christianisme, que la peinture succédera en primauté à la matérielle sculpture, lui prenant la domination sur les âmes et la signification dans le temps.

§ III. — La Peinture.

La sculpture avait été le grand art muet. La peinture, en la vibration même des couleurs, devait être le premier langage des choses. Très longtemps prisonnière des forces et des lignes de l'architecture, attachée aux plans et aux surfaces des monuments, comme la plante grimpante à l'arbre puissant, la sculpture, peu à peu, avait délicieusement fleuri aux chapiteaux et aux frontons symboliques des temples. Ces fleurs d'art sont l'origine même de la peinture, très probablement, puisqu'aussi bien le timide sculpteur jugeant son œuvre froide et morte auprès des asphodèles, des acanthes et des roses qu'il avait, pour modèles, apportées des champs familiers, voulut, pour achever son humble prière à la nature, les colorer doucement de tous les tons qui le ravissaient. Alors, pour mieux « faire voir les dieux » aux frises ou aux frontons des grands monuments achevés à peine, il les bariola, comme un enfant ravi, des plus voyantes couleurs. Pour les rendre plus beaux au toucher des femmes curieuses, il peinturlura en tous sens les beaux vases de la maison. La peinture était trouvée.

La couleur, parfum visible des choses, apparut au front des idoles comme aux flancs des vases, mettant aux êtres figurés et aux choses de pierre, de marbre ou de bois la belle illusion de la vie. Et ce fut, dès l'origine des

œuvres de l'homme, au temple du dieu, au palais du roi, à la maison familiale, une joie enfantine de tout peindre ; et ainsi commencera cette chanson pour les yeux, que tous les âges recommenceront, indéfiniment, quand, après les longues nuits des barbaries ou des décadences, on recommencera de croire, de prier et d'aimer, ce qui est la même chose sous trois vocables divers.

Ainsi, dès la plus lointaine antiquité, la peinture, alors docile, s'ajoutait — se superposait — à la sculpture, coloriant les saillies et les fonds; le primitif sculpteur, aidé du peintre qui passait en chantant — tous les peintres ont chanté — mélangeant à l'aide d'un liquide quelconque les racines et les terres, fit de cette poussière coloriée et vivante, à souhait agglutinée, la première matière de beauté dont l'avenir devait former le plus merveilleux émail des sensibles idées.

L'emploi des couleurs est d'abord limité à deux ou trois tons, assez rudement harmonisés. Malgré leur ignorance de la décomposition des couleurs du spectre, les premiers artistes eurent « de sentiment », comme toujours, avant la preuve, quelque prescience des rapports que gardent entre elles les couleurs fondamentales et les complémentaires. La science ne fera, plus tard, que vérifier les découvertes de l'instinct. Les couleurs très vives, rouge, bleue, jaune attirent et charment l'homme-enfant. On en met d'abord sur les vases d'usage courant, très maladroitement, en traçant, avec quelques traits bruns, quelquefois relevés de rose ou de lilas, des zones concentriques, des lignes ou des zigzags grossiers, comme aux grandes jarres trouvées à Théra, à Mylo ou à Chypre, — et classées sous la

dénomination générale[1] de « vases phéniciens des Cyclades » — ce qui les date du XIIe ou XIIIe siècle avant notre ère. Ils paraissent antérieurs en tous cas à toute influence des belles civilisations d'Asie ; et leur ornementation, souvent empruntée au règne végétal, est comme un souvenir des mouvements de la mer ou de la flore des forêts primitives. Plus tard, de beaux ornements à Mycènes ou à Egine couvrent de leur système « géométrique » et comme tracé au compas, les panses renflées des amphores et des cratères, mais non pas encore la représentation d'êtres humains. Au contraire, les animaux, en Grèce, même à une époque où il est difficile d'affirmer encore la pénétration des influences orientales, de même que naguère en Assyrie — et pourquoi ne serait-ce pas pour les mêmes raisons ? — les animaux, mieux connus et par conséquent mieux interprétés en dessin gravé — ce qui était, avant le coloriage, le commencement du travail des décorateurs-céramistes — sont choisis comme sujets d'ornementation bien longtemps avant les figures humaines. Enfin, à Corinthe, une des premières villes grecques où s'instruisit, mais se corrompit bien vite, au luxe d'Asie, le rude génie des beaux Doriens, apparaissent dès le VIIe siècle, les grands vases à personnages, « où les sujets mythologiques s'encadrent ingénieusement entre les zones d'animaux » à la mode d'Orient. La peinture, spirituelle déjà, adroite à marier les noirs et les rouges sur le fond clair de la terre bien cuite, raconteuse de mythes et d'histoires, s'empare de tous les vases, comme en Assyrie ou en Egypte elle avait pris tous

[1] Collignon. *Archéologie grecque*.

les bas-reliefs, et fait, à sa façon, de l'histoire en couleurs.

Ces vases dits corinthiens — qu'on trouve « dans toutes les parties du monde grec, et même dans les nécropoles de l'Etrurie, aussi bien que dans les tombes des environs de Corinthe[1] » — donnent, en vérité, la plus élégante explication et la plus précise du problème de l'art « étrusque » en même temps que l'itinéraire du chemin charmant de la peinture antique, d'Orient en Occident, à travers les îles fortunées, par la grande mer, transporteuse d'hommes et d'idées.

Cette fois, l'Orient a bien passé par là. L'antique potier pélasge pas plus que le timide peintre étrusque n'eût inventé tous ces symboliques ornements, ces marches d'animaux hiératiques et pourtant très vrais, non plus que toutes ces subtiles histoires de dieux et de héros, dont les beaux noms, bien tracés en lettres archaïques de l'alphabet corinthien du VII[e] siècle, rappellent assez la leçon récente des Phéniciens.

A Mycènes, avant les temps homériques, à l'époque mythique où la « ville aux choses d'or », comme l'appelle Homère, recevait, aux jours de rapine heureuse, les beaux objets achetés par ses héros, quelque peu bandits, aux barques apparues sur la mer voisine; en Italie — un peu plus loin et un peu plus tard, comme le veut la marche fatidique de l'Orient à l'Occident, des arts et de l'histoire qu'ils sont chargés de raconter — le chemin et la loi furent les mêmes, comme ils l'avaient été aux temps fabuleux de l'Egypte, avant Mini, et aux temps, sans doute aussi loin-

[1] Collignon. *Archéologie grecque.*

tains, de la Chaldée. Tout art est venu ou revenu d'Asie, cela est pour moi une certitude, et toute poésie et toute religion. Les beaux vases grecs primitifs révèlent une technique orientale, comme les plus anciennes momies d'Egypte attestent une race asiatique. L'aube de l'intelligence humaine, est certainement sur ces lointains plateaux, vraiment paradisiaques, d'où les hommes descendirent un jour en leur marche fatale et curieuse... vers quel but et de quels autres sommets venus?

S'il est évident que la peinture, à l'origine, chez tous les peuples primitifs, qui aimaient la couleur à la façon des enfants, fut très longtemps et très grossièrement employée à accuser les reliefs des deux arts antérieurs, l'architecture et la sculpture, il faut encore, pour en juger l'effet probable et la valeur technique, tenir compte de la matière employée, du climat local, des mœurs enfin, représentatifs d'idées générales. On sait, de façon certaine aujourd'hui, que tous ces admirables monuments antiques, qui nous semblent si nobles et si purs, en la nudité blanche du marbre — et c'était pour nous, sous le viol des siècles, presque une virginité de la matière! — étaient étrangement enluminés de violentes couleurs. Il y a là, si l'on ne pense à l'éclat de l'atmosphère absorbant la force des tons, et à l'intensité de cette profondeur bleue des ciels d'Egypte ou de Grèce, une contradiction avec ce beau sens de l'harmonie que nous voulons croire si particulier au génie grec, et tout à la fois une curieuse preuve des variations du goût, un peu gênante pour la logique histoire du beau. Mais il est possible que ces ardentes colorations sur l'antique azur, imposées à la trop éclatante blancheur du marbre que touchaient ces heureux

sculpteurs et ces tranquilles architectes, n'aient pas « fait » si mal... en ce temps-là.

En tous cas — et c'est la grande leçon et la loi certaine à retrouver sous ces apparentes contradictions — les anciens ne comprenaient l'Art que sous une forme synthétique absolue, dans l'union complète de toutes ses formes et de toutes ses forces ; et l'architecture était alors cette synthèse, où aucun aspect de l'Art n'était isolé, où toutes les fonctions spéciales des artistes concouraient à l'ensemble de l'œuvre globale, asservie d'abord à des dogmes, à des symboles, en un mot à des entités théocratiques, ou royales, ou populaires, mais belle toujours en sa formidable unité, en laquelle étaient enfermées, comme des prisonnières, esclaves du plan général de l'initiale construction, la peinture, la sculpture et même la musique.

Ainsi, la peinture, à l'origine, se greffe sur la sculpture, comme la sculpture elle-même s'était logiquement superposée à la primitive architecture. C'est bien la régulière et logique progression qui veut que l'art s'affine, s'immatérialise de plus en plus, à mesure que s'élève et s'idéalise l'effort de l'homme, et qu'ainsi, en la sensible, en l'insaisissable, en la fraternelle musique, s'épanouisse, s'extasie et peut-être se conclue l'exquise efflorescence de chaque époque et de chaque race... jusqu'à la fin des temps, c'est-à-dire jusqu'à la conclusion humaine, si la fonction de l'humanité a un sens, ou, plus précisément encore — si la réalité n'est pas une illusion de nos sens et si la vie même n'est pas une négation et une absurdité — jusqu'à l'union des hommes en l'homme, et des Beautés en Vérité.

§ IV. — La Musique.

En ce sens, la musique, considérée du moins comme art complet, vivant, significatif, la musique, qui a pu être, dès les commencements humains, le balbutiement des premières sensations, l'instinctive chanson de l'animal supérieur, arrive toujours la dernière dans l'ordre de succession des arts. Elle vient à l'heure des grandes émotions, individuelles dans la famille, sociales dans la tribu, la cité ou la nation — douleur, joie, amour, guerre, victoire. Elle jaillit de l'être ému ou de la foule secouée, et d'abord pour honorer — pour enchanter — l'idole que l'homme s'est plu à créer selon son imagination et à parer selon sa fantaisie ou selon son « âge moral ». On a dit que Dieu avait fait l'homme à son image ; combien plus vrai, semble-t-il, à regarder les œuvres de l'homme, en tous les temps et dans toutes les races, que c'est bien plutôt l'homme qui a fait les dieux à son image — et les idées à sa hauteur. Mais ce sont, toujours aussi, les plus avancés, les plus intellectuels, parmi les peuples qui ont le mieux chanté les dieux, les idées et les hommes.

Dans la splendide antiquité, le temple était un tout, où la musique mettait la signification suprême ; et, ainsi possédé par ces deux symboles qui, partout, régiront le monde, le Nombre et l'Idée, empli de choses encore inanimées et de vivants murmures, le monument était vraiment complet, logique, et, par conséquent, beau.

De même, pourquoi douterait-on de la nécessité de la musique, si l'on ne doute point de sa beauté ? On a

pu, sans doute, se demander pourquoi, dans le templ terminé, consacré, habité par l'esprit, la prière comme nécessairement, allait être, pour ces homme assemblés en un même lieu, unis en un même senti ment, proclamée en rythmes sonores et pourquoi le peuples ont, dès le commencement, chanté, comm avait chanté le premier amant, frère de l'oisea instinctif, et plus près lui-même de l'instinct ?

Il n'en faut pas chercher l'explication, à mon sens ailleurs qu'en l'inné et éternel besoin de l'être de croir et de se donner — de se plaindre tour à tour et de séduire L'origine de la musique ne serait-elle pas alors dans l'intuitive imitation des bruits de la nature, d'abord murmurée près des sources, par les enfants craintifs ou joyeux, ou, le soir, par les mères des familles primitives, berçant leurs petits effrayés, puis bientôt magnifiée en cantiques d'amour par l'homme cherchant sa compagne — par l'être désirant l'être — et, enfin, d'isolée devenue collective, s'épanouissant en ondes toujours élargies par les grands chemins où passaient les tribus conquérantes, cherchant la route, cherchant l'inconnu, cherchant Dieu ?

Pour être ainsi la plus inconnue, la plus lointaine peut-être, dans l'histoire de la formation intellectuelle, l'origine de la musique est peut-être la plus délicieuse de toutes les naissances d'idées ; car, elle semble comme cet art lui-même, fuyant, subtil et pénétrant, échapper à toute curiosité profanatrice. La musique s'évapore éternellement de ce vase trois fois sacré, le cœur humain, et c'est aux plus secrets de nos sentiments qu'il en faut chercher l'initiale vie.

C'est qu'en effet, la musique, parfum sonore des idées, est l'efflorescence suprême de tous les arts, qu'elle

exalte, qu'elle unit, qu'elle résume en la forme la plus abstraite et la plus sensible à la fois de la pensée souveraine. Elle est le chant divin qui s'exhale de toute joie ou de toute douleur humaine. Elle jaillit des forces les plus secrètes et les plus intuitives du cœur, et, si libre, elle est pourtant prisonnière des lois les plus mathématiques. Attachée, par le rythme et la mesure aux bases les plus précises de la réalité, et, par les sommets, émancipée jusqu'aux limites du rêve — jusqu'aux portes de l'infini — elle semble, en effet, toucher aux deux pôles de la Vérité : le sentiment impondérable et le nombre absolu, émotion et savoir, ou, plus exactement encore, Art et Science. Chanson inconsciente de l'esprit humain, ou assemblage mystérieux des intervalles invisibles mais précis des vibrations, elle passe, elle émeut, elle divinise tout ce qu'approchent ses ondes épanouies. Elle est la vibration même de toute émotion. Peut-être, dans l'ordre des sensations, après la joie visible, en splendeur silencieuse, des grands arts plastiques, est-elle l'expression nécessaire de la douleur et dans l'histoire de l'homme, l'art du premier chagrin, du sublime tourment — dans l'évolution des sociétés plus hautes, la forme artistique de la probable, de la future fraternité.

En fait, admirée partout, aimée toujours, pour sa merveilleuse action sur les sentiments, presque sur les actes les plus spontanés des hommes, cultivée, dès le commencement des civilisations, par les isolés pour exalter leur courage ou consoler leur misère, par les foules pour exprimer les plus nobles désirs de la gloire ou de la foi, la musique a toujours suivi la croissance en sensibilité des individus, la progression en culture intellectuelle des races, donnant, comme le

ferait l'instrument le plus sensible, la hauteur morale d'une époque, d'un pays, d'une religion.

Pour cette raison même, elle semble être restée toujours, dans l'antiquité païenne, parmi ces civilisations si peu troublées, en leur vie politique et intellectuelle, par les sentiments relativement récents d'inquiétude et de fraternité, un art très extérieur, emporté vers la signification de la force et de la joie. Mais nous la verrons insensiblement évoluer, avec le temps, avec les idées renouvelées, vers la chrétienne conception de l'effroi, de la douleur, — de l'amour aussi — et, de là, s'amplifiant sans cesse aux plus pures émotions humaines, s'enrichissant en chemin de toutes les curiosités nouvelles de l'esprit, s'élever splendidement, de notre temps, jusqu'aux sommets des idées générales et dominer le monde de toute la grandeur de ce mystérieux sens, le plus profond peut-être et le plus ancien de l'humanité : cette originelle « tendresse » toujours refoulée ou âbatardie sous la rude loi de la lutte pour la vie — de la mort du plus faible — mais qui, dans le monde plus juste, ou plus rassuré, ou plus libre, va se transformer en plus humaine pitié.

Il est certain que, connaissant encore mal les règles techniques, et, par conséquent, la valeur morale de la musique dans le monde antique, et son rôle exact par rapport aux autres arts, nous avons la tentation d'en réserver pour la gloire de nos temps, toute la chantante merveille et toute l'expressive beauté. Mais au murmure presque évanoui de la légende, nous en retrouverons bien la trace, depuis les premiers bruits de la nature jusqu'à la symphonie des derniers jours.

Si la musique doit être l'art de l'avenir, comme je le crois, si le sens suprême de la vie en beauté, doit

être exprimé en ce dernier désir — en cette forme ultime de l'Art — si la musique a une signification profonde, un rôle intellectuel, une beauté morale enfin, supérieure ou plutôt intérieure à cette enveloppe de murmure et de charme, qui en est le manteau d'harmonie, ce sera à la seule vertu de la fraternelle pitié — à la « grâce » symbolique de ce sens supérieur — qu'elle devra sa royauté future, pour moi certaine si l'humanité n'est pas trop dérangée par la sottise des hommes, la force imprévue des choses, ou la perpétuelle ironie des dieux, dans sa marche logique vers la Vérité.

§ V. — **Les transitions.**

Ainsi, l'histoire des antiques origines de l'Art, dont je viens d'essayer de montrer, reliée par tant de raisons mystérieuses qui ont la valeur de symbôles magnifiques, les chaînons ininterrompus, semble, à de certains moments, se briser. La suite des idées directrices — des idées logiquement, religieusement formulées, ou en beauté construite — semble disparaître, par moment, comme un beau fleuve perdu dans le sol. En réalité, leur logique enchaînement, voilé si longtemps, parfois, sous la nuit des décadences, se devine, se sent en quelque sorte plus qu'il ne se voit, à quelques œuvres plus rares, plus imprécises aussi, gauches témoins des transitions, qui indiquent que la vie de la pensée a toujours continué dans le monde. Les grandes époques d'art sont les pleins-midis de l'intelligence, qu'ont toujours préparé des aurores, éclairées délicieusement du charme de l'inachevé et de l'imparfait, et que finissent les soirs plus doux et mélancoliques de la pensée en son adieu. C'est la grandeur plus noble en son

inquiétude, plus affinée en son besoin de synthèse, la grandeur particulière aux races qui entrent en décadence, et ne le savent pas. Puis, aux efforts abolis, d'autres se substituent qui continuent, par de lentes modifications, les races disparues. La tension humaine est continue, si elle est plus ou moins sensible — sensible en esprit, visible en œuvres d'art. Il semble que, de temps à autre, ce sommeil momentané des arts soit un recueillement avant les grands éveils nouveaux. Toute renaissance ainsi se fera dans la douleur, la loi artistique ressemblant étrangement à la loi physique des êtres.

Les origines de l'art moderne auront eu les mêmes phases que dans la plus lointaine antiquité. Nous aurons vu mourir Ninive et Babylone et Sidon, Memphis, Thèbes, Athènes même qui semblait si pure, et Rome s'endormir à son tour dans l'Italie oubliée, — Rome, qui parut un moment l'unique héritière et la définitive souveraine, — pour que, une seconde ou une troisième fois, d'Orient, d'un tout petit point de l'Orient — d'un rayon nouveau du fécondant soleil — toutes les idées et tous les rêves, comme des branches nouvelles au tronc desséché, refleurissent d'une sève prodigieuse. Car, quelque conception qu'on ait de l'avenir du monde, il n'est pas niable que du Christianisme, nouvelle forme de l'éternelle divinité invoquée, une efflorescence neuve, « autre » en son aspect sinon en son essence, envahit peu à peu le monde civilisé. Le fond humain varie peu, mais le sens des mots, des œuvres, n'est plus le même. Le geste a changé.

Le monde antique, en sa forme mythologique où la pluralité des Dieux exprimait seulement mais magnifiquement la diversité des forces de la nature, a

bien pour nous une unique et même figure en idéal, qu'il s'agisse de la lointaine Egypte, ou de la Grèce superbe, ou de Rome finissante, comme le monde moderne tout entier, avec son âme façonnée au grand rêve chrétien, nous apparaît en une entité puissante et logique, que les siècles ont patiemment construite du poids des idées ajoutées à la masse des monuments nécessaires, et qui ne disparaîtra sans doute que devant une force, une organisation ou une foi nouvelle.

Ce sont ces deux grands aspects de l'effort inlassable de l'homme — de la figure successive de l'humanité en marche — que nous nous efforçons de mettre en parallèle, comme ils le furent dans la vie morale des peuples intéressants, et d'analyser à l'aide des monuments et des œuvres des artistes, puisque, aussi bien, de ces deux grands mouvements aujourd'hui aboutis, le monde semble vouloir chercher, par la Science, une résultante et une rénovation. Notre idéal moral actuel — notre idéal social aussi, à peine en formation — est fait, en tous cas, pour la plus grande part de l'évolution chrétienne, qu'on le veuille ou non; tandis que pour les arts, dont se transforme si lentement le métier cette servitude de l'esprit à la matière — la grande contradiction vient de ce qui reste en eux d'idéal païen et d'extérieure beauté en éternel conflit avec l'intérieure vertu.

Ces longues et inquiètes transitions d'une forme à une autre — plus belle ou moins belle, qui peut le dire, devant la différence des successives visions? — ces passages douloureux d'un idéal à un autre, sont bien les plus intéressantes heures de la vie séculaire des arts. Et l'étude que nous allons en essayer témoi-

gnera peut-être assez clairement, une fois de plus, que nous ne voyons de l'universelle, de l'unique harmonie que les transformations. Mais cette réalité objective, dont parle un admirable savant[1], successive apparence d'une vérité qui reste à atteindre, a du moins créé tant de belles choses, pour la gloire ou pour la consolation de l'humanité, qu'il la faut regarder, qu'il la faut adorer comme l'unique promesse du « divin » j'entends comme la seulepreuve d'une possible croissance de l'intelligence et de la conscience humaine.

Car, il n'y a, en tout, que des transformations — il vaudrait mieux dire des transpositions — de l'idée; et c'est bien là que réside toute la raison d'être de l'art, de l'espoir, de la vie. Ces perpétuelles métamorphoses du même désir d'infini, qui ont fait la race humaine si diverse, un peu plus noble tout de même que les autres formes animées et probablement si intéressante à voir cheminer, si quelqu'un ou quelque chose de plus haut et de plus pur regarde, ces recommencements continuels de la « vieille chanson » sont la preuve même de la permanence de l'Art en face de la Science, qui n'est qu'un perpétuel devenir. La « limite » est précisément la condition de grandeur de celui-ci ; à celle-là, l' « infini » sera le champ de recherche à jamais ouvert. Les moments de jonction des deux aspects d'idéal donneront la date presque exacte des grandes évolutions de l'esprit humain. Qui peut dire quelles parts a fait un Ar-

[1] Mais ce que nous appelons la réalité objective... ne peut être que l'harmonie exprimée par des lois mathématiques...' et, si j'ajoute que l'harmonie universelle du monde est la source de toute beauté, on comprendra quel prix nous attachons aux lents et pénibles progrès qui nous la font peu à peu mieux connaître. — Poincaré. *La valeur de la science*.

chimède, un Socrate ou un Çakia-Mouni de son intuition sublime tout à la fois et des traditions antérieures qui avaient façonné sa raison ? Dans quelle mesure Jésus, pour les divines paraboles, a-t-il emprunté aux beaux mythes d'Orient ? Or nous savons ce qui, dans la cathédrale, vient et dérive du temple. Logiquement, de la Vierge païenne tant de fois sculptée par les grecs réalistes, nous devinons, à certains aspects du métier même, qui trahit la pensée initiale, la parenté charmante avec la Madone que, d'un si touchant ou si subtil amour, peindront tous les peintres idéalistes du Moyen Age, et de la Renaissance.

De la musique antique, conservée précieusement par l'Eglise, au milieu de l'universel naufrage où Rome entraîna la civilisation ancienne, comme un grain d'encens qui brûlera plus tard, nous comprenons à peine le sens symbolique, n'en connaissant encore par aucun texte précis ni les règles ni l'harmonie. Les sons, plus subtils et plus immatériels, se sont évaporés à travers les ruines, qui demeuraient debout, des temples sonores. Mais à son origine encore nous reconnaissons le chant nécesssaire des idées plus pures, des rêves plus complexes d'un monde qui croissait en intelligence et en vérité. En résumé il semble possible de dire que selon la loi constante de progression artistique dans chaque civilisation, et, de civilisation en civilisation dans l'humanité qui avance..... très lentement : l'architecture est née de la prière, comme du désir la sculpture, comme la peinture de la joie humaine, et de la divine tendresse la musique.

En somme, il n'y a pas d'explication de l'extraordinaire apparition de l'Art dans le monde en dehors de ce fait : la volonté humaine transmise à la matière

inerte — et c'est toujours la victoire de l'esprit sur la résistance de la matière, selon le mot connu, et la meilleure définition sans doute. « Homo additus naturæ » — ni hors de cette réalité, sur quelque point du globe, en un jour inconnu : le premier artiste, un curieux, un amoureux ou un fou, tournant de ses doigts inquiets dirigés supérieurement pourtant, divinement peut-être, la première coupe, pour y boire l'eau du torrent, essayant la première image pour la faire admirer des femmes et des enfants, cherchant la première idole pour apporter aux hommes la grande illusion.

Par malheur, l'homme primitif qui descendait le long des rives heureuses où venaient se joindre les grands fleuves, symboliques[1] des deux grands courants de l'esprit qui vivifieront le monde jusqu'à la fin des temps, — l'idéal et le réel — l'homme but à l'eau vierge encore, avec le désir de connaître, d'aimer et de comprendre, l'oubli de son origine première.

Et à cause de cela, nous ne saurons jamais bien, sans doute, d'où nous venons : et, si c'est encore l'énigme de la Science, c'est bien le charme profond et douloureux de l'Art.

Il nous reste à souhaiter de connaître un jour vers qui ou vers quoi nous allons. Est-ce là ce que doit — après les religions, mieux que les philosophies — trouver ou retrouver et définir un jour la Science, si l'Art ne l'a pas suffisamment laissé deviner ? Quoiqu'il en soit d'une ambition si haute — illusion ou

[1] Toutes les légendes de l'Orient primitif, Bible, livres sacrés de la Chine et de l'Inde s'accordent, par une étonnante coïncidence qui ressemble à une presque certitude historique, ou tout au moins à une explication symbolique à placer l'origine de l'homme entre deux fleuves sacrés.

espoir qui est, en fin de compte, la raison d'être de tout effort et la condition de toute dignité en face du destin — l'Art, que nous servons comme des prêtres une divinité, est né et vit encore de ce reste de mystère que passionnément nous cherchons jusque dans le plus lointain passé en nous prosternant devant les grands chefs-d'œuvre — que, ardemment, nous entretenons dans la fièvre constante du travail, qui est l'unique prière de l'artiste, l'ardente prière à la nature.

Et si j'ai pu bien établir que l'artiste originel fut toujours celui d'entre les hommes qui regarda les choses avec plus de curiosité, et « les aima un moment comme des êtres »; si j'ai pu, en ces lignes, faire deviner à travers les mots — en quelque sorte sentir, comme au toucher des idées — ce que furent ces belles origines, il me semble qu'on comprendra mieux, qu'on verra presque avec les yeux de l'esprit, à travers le temps, sous les images un moment reconstituées des grandes œuvres mutilées et sublimes, la volonté et l'amour du vivant ouvrier qui les créa. Et se replaçant, comme disait Renan, « dans le milieu » ce qui est la seule condition pour être sincère, véridique, et, par surcroit, tolérant, on imaginera sans parti-pris, c'est-à-dire sans sottise, en complète et sereine intelligence des choses, les moments précis et les belles conditions d'âme où tant d'œuvres diverses furent faites pour la joie tour-à-tour et pour la gloire des plus dissemblables hommes, continuateurs de la même humanité.

Tout se désagrège, mais tout recommence. Les plus belles œuvres d'art seront détruites. Mais, s'il y a, comme je le crois, une incontestable augmentation de l'Idée dans le chemin, déjà fait, des Dieux à Dieu, il faut nous déclarer satisfaits, inébranlables en l'es-

poir du mieux, et patients... comme les Dieux mêmes que nous avons imaginés. Qu'ils aient été puissance de la nature, terreur, force ou bonté, qu'ils soient abstraction ou rêve, ou demain forme dévoilée et réelle de l'harmonie universelle, ils ont, jusqu'à nouvel ordre, donné toute grâce et engendré toute beauté. De ces deux principales phases de l'humaine évolution — Dieux multiples et plus beaux dans le monde ancien, Dieu unique et plus pur, plus abstrait, dans le monde moderne — datent les grandes significations des arts. C'est alors, comme nous allons le voir, à des moments si distants et si différents de l'histoire, mais pour les mêmes causes, et sous la pression des mêmes besoins, qu'ils conquièrent et expliquent le monde, et, s'échappant des limites étroites où les avait longtemps enfermés la vie d'abord grossière des hommes, s'épanouissent en chefs d'œuvre à toutes les époques où quelque chose recommence et, expriment magnifiquement en formes, en couleurs, en sons, la forme religieuse des idées nécessaires. Qui sait si la Science, parvenue un jour au degré le plus haut de la compréhension de l'univers, reculant le problème divin, l'épurant peut-être, ne gardera pas, en confirmation même des espérances de l'origine, quelque chose de cette religieuse force des idées premières sur l'esprit humain ?

LIVRE II

L'ART ET SON ROLE RELIGIEUX

CHAPITRE PREMIER

LE MONDE ANTIQUE

§ I. — **Les Temples.**

Nous avons vu l'Art naître partout, à toutes les époques de commencement ou de recommencement, des sentiments simples, c'est-à-dire des sensations devenues émotions en traversant l'âme humaine. C'est, à l'aube des civilisations, une éclosion merveilleuse qui se renouvelle toujours de la même façon aux quatre coins du monde, sans qu'on se lasse d'en admirer le périodique et délicieux retour au moment nécessaire des idées.

L'Art est toujours venu à son heure, jaillissant du cœur des cités naissantes, comme du sol une source pure, qui, petite au milieu des enfants des hommes, deviendra avec les jours ces grands fleuves de beauté qui ont tout apporté dans le monde. J'ai cru pouvoir affirmer que, à la source aussi de la pensée artistique, était toujours une idée religieuse — au commencement

de la route, un temple. Je ne sache pas qu'il y ait encore eu d'exceptions à cette règle, si même on veut prétendre que l'avenir — ce dont il est permis de douter — apporte une dérogation à cette sévère loi. Et je veux essayer de le prouver en cette étude sur l'Art examiné en son rôle religieux, et d'en demander aux grandes œuvres, témoins du temps et résidu des peuples, les exemples pour ainsi dire palpables dans le passé, puisqu'aussi bien l'avenir aura le loisir et le droit d'infirmer nos suppositions et nos rêves, ou de les continuer.

Il me paraît certain que l'Art, — après les premiers temps, peut-être des siècles, qui nous resteront toujours à peu près inconnus, d'efforts enfantins dont nous avons rappelé les délicieux balbutiements, — n'a acquis quelque force et quelque grandeur et déjà sa virilité naissante qu'en se cristallisant dans une idée supérieure, dans un idéal divin. La religion constituée — que ce soit sous l'influence de la crainte ou de l'amour, qu'importe encore pour la formation artistique, si ce n'est au point de vue de la date dans l'âge de l'humanité — le dogme révélé sur quelques Sinaï ou inventé parmi la foule par des frères un peu supérieurs, il les faut de suite extérioriser en monuments visibles pour suggérer l'adoration ou imposer la croyance. Et la foule, venue « pour voir », pour admirer, a doucement, sans le savoir, fait devant le marbre ou la pierre un acte de foi. Du seul consentement du peuple vient toute signification au temple.

En effet, les premières manifestations grandes, complètes, déjà synthétiques, en art, des peuples très anciens, ont toujours été des temples élevés en l'hon-

neur d'un Dieu, vainqueur pour le peuple, ou protecteur de la cité. Et c'est dans l'ordre, les religions — c'est l'étymologie et le sens profond du mot — étant la forme supérieure d'union, « de réunion » des hommes autour d'un principe et devant aboutir au temple, lieu de réunion et maison commune du peuple. Elles furent toujours, à l'origine, la force centralisée pour tenir ces hommes, les élever vers un but, les adoucir par la parole, les diriger vers une commune action. D'autres ont dit : pour les asservir, qui ne paraissent pas se douter que cet asservissement, s'il est historique, fut nécessaire à cet âge de l'esprit humain, et logique avec le degré de croissance des races, enfin que, sans ces digues morales, le grand fleuve futur se serait écoulé vainement par toutes les fissures des civilisations sans cesse détruites et recommencées.

Les lois de construction des temples ont de secrètes analogies, qu'on en soit bien certain, avec la loi du développement intellectuel des peuples. Le temple païen a la forme et la proportion logiques avec l'idéal à exprimer pour cette heure du monde. La simplicité rigide des lignes qui est comme une sorte de sérénité de la matière, la beauté froide du marbre, chair de l'idée antique, la splendeur même du nombre appliqué aux calculs des surfaces et des portées, sont bien la figure et le symbole du culte grec, par exemple, institué en l'honneur des dieux beaux et impassibles, souriants et indifférents comme la force des choses, dont ils étaient l'incarnation.

On retrouverait sous l'appareil des monuments l'idée génératrice. Et la matière elle-même, issue du sol natal, contribue à l'expression figurée des dogmes. La triste pierre, que le vent effrite et que ronge la pluie,

sera la matière du Christianisme pensif, de l'idée de sacrifice et de renoncement, de la pensée occidentale comme le granit en Egypte, avait été la matière des divinités immuables et silencieuses, de la promesse d'une éternité tranquille sous l'orientale lumière. Les modifications de la pensée, même insensibles dans le temps, mais que doit prodigieusement développer l'avenir, se devineront, si l'on pousse plus avant cette sensible analyse, aux modifications matérielles dans la construction des monuments complets — significatifs — d'une époque. On a dit, en ce sens, très finement, que l'église chrétienne n'a été d'abord qu'un temple à l'envers, où les colonnes du péristyle, extérieures chez les païens, sont devenues les piliers de la nef, intérieurs chez les chrétiens. Le peuple était dehors, dans l'antiquité, loin du Dieu. Avec le Christianisme, le Dieu s'est approché ; le peuple est entré dans le temple, et avec lui une puissance inconnue, formidable, qui va changer toutes les nations antiques, renouveler le sens des idées et préparer le monde moderne. C'est la grande transformation, la vraie signification chrétienne, si vraiment les idées seules mènent l'homme et seules sont intéressantes, seules utiles, seules belles.

Une simple transposition des points d'appui a donc pu donner l'explication visible d'une pareille évolution humaine. Sans doute il n'y a qu'un nombre très limité de façon de mettre les pierres, — et les idées — les unes sur les autres.

Si, au contraire, du temple grec — beau parce que mesuré, parce que proportionnel à la pensée humaine et plus près, pour cela, d'une vérité statique qui est encore une forme simple de l'harmonie — on remonte,

en faisant à rebours le chemin des grandes civilisations, jusqu'aux monuments d'Assyrie, de Chaldée et d'Egypte et, plus loin encore de la Chine et de l'Inde encore bien mystérieuses et fermées à nos occidentales curiosités, on est d'abord frappé de deux faits considérables, qui, au point de vue artistique sont de la plus haute importance — d'une importance morale, oserais-je dire, pour la valeur du rôle joué par les arts dans le monde. Les dimensions des monuments sont en raison inverse de la grandeur de l'idéal qu'ils représentent. La Beauté est en raison directe de l'humanité des œuvres.

Je m'explique : plus un peuple approchera de la clarté dans les idées, ce qui est sans doute une des apparences probables de la Vérité, plus les formes de ses monuments seront simples ; et, quand ils sont très purs, ils sont toujours moins grands, plus près de l'homme. Plus le sens des artistes sera traducteur de sentiments simplement, profondément humains, plus les œuvres sorties de leurs mains auront de vie définitive. Les ouvrages, par conséquent, qui s'approcheront le plus de la proportion de l'homme seront les plus significatifs et les plus durables en beauté. C'est sans doute que tous les hommes, aussi bien dans les temps contemporains où ils « voyaient » seulement, que dans la postérité où déjà ils « jugent », auront mieux reconnu et mesuré leur admiration à l'échelle de leur taille, comme à leur puissance de sentir. Les œuvres d'exagération, même si elles touchent, par moment, au sublime, sont moins expressives de sentiments généraux, impersonnels, vont moins droit au peuple, dont j'ai dit que le consentement est indispensable, en fin de compte, à la vie des œuvres. On

pourrait dire que, surchargées d'efforts individuels ou passagers, elles sont moins chargées de vérités générales, éternelles. Les accumulateurs d'idées sont moins bons. C'est le palais ninivite opposé au Parthénon. Ce sera plus tard Saint-Pierre de Rome opposé à Notre-Dame de Paris. L'idéal, à ces deux moments précis du monde, à Paris et à Athènes, choisis comme indicateurs de beauté — et quoi qu'on pense des formes infiniment variées qui se succéderont sans cesse pour extérioriser des besoins toujours variables — l'idéal aura été très pur, et à son maximum de signification.

Les monuments religieux de l'Assyrie, pour les mêmes causes, devront être considérés comme des œuvres de peuples plus jeunes dans la raison — des maisons de l'esprit moins pures. Leur religion, hantée d'idées terrifiantes et de génies farouches, leurs cérémonies où les mystères de l'antique magie chaldéenne, à peine adoucis par la chance des temps ou la fortune des armes, encombrant les temples sombres de fumées et de songes, ne pouvaient inspirer aux artistes que des constructions étranges, incorrectes, puissantes peut-être, mais d'aspect et de forme mystérieuses, trop grandes, trop fermées à l'homme qu'il fallait maintenir par la force ou la terreur. Rien d'humain, rien de pur dans les lignes par conséquent ; de l'énorme, du trop riche peut-être ; rien de simple. Et, s'il faut considérer les descriptions d'Homère comme donnant le tableau assez probable des civilisations asiatiques un peu après la guerre de Troie, on devine à regarder à travers les mots sonores[1], sous ces « murs d'airain »

[1] Max Collignon. *Archéologie grecque*, Citations de l'Odyssée.

dont le faîte brillait de « couleur bleue », assez semblables ainsi aux parois, recouvertes de briques émaillées, des Palais de Ninive, ou encore sous l'appareil métallique du Palais d'Alkinoos, qui semble avoir été recouvert, comme en Assyrie, de plaques de bronze repoussé, on devine des monuments semblables à des forteresses farouches et brillantes, à des prisons splendides. Les dieux s'étaient prudemment cachés derrière leurs boucliers d'airain. Rien encore là n'apparaît qui purifie, qui humanise l'idéal divin encore tout symbolique et religieux.

Nous avons vu que tous les peuples des longues côtes d'Asie, y compris les Phéniciens, nos charmants voyageurs, les Juifs, et même les Hétéens qui paraissent avoir joué un rôle intéressant dans la transmission des arts à la Grèce prédestinée, ont été toujours, en art, tributaires de la riche civilisation de Babylone ou de Ninive et n'en sont parfois que les médiocres imitateurs. En Egypte où au contraire une très antique et très forte personnalité d'idées et de dogmes crée de suite des artistes originaux, les temples sont déjà tout autres. L'âme des demeures divines a changé, et de suite les formes se sont affinées; les verticales se sont allongées, les courbes se sont purifiées à l'image des divinités qu'elles abritaient. Les beaux chapiteaux, frères des têtes souples et rondes des grands palmiers voisins, ont fleuri sur les fines colonnes. Une lumière éclatante, tombée du ciel admirable, a rajeuni les dieux, réjoui les hommes, et la noble architecture a poussé partout sur le sol enchanté. Le grand désert voisin a donné quelque chose de son rêve. Il en reste encore, après tant de siècles et d'efforts abolis, aux yeux tristes du Sphinx mystérieux.

Si l'on ne peut juger de l'arehitecture, déjà si savante et probablement si belle de la première Egypte monarchique, depuis Mini jusqu'à l'invasion des Hyksos, que d'après les bas-reliefs des tombeaux exhumés et les curieuses décorations peintes des sarcophages, on aime à reconstituer — avec cette joie de la découverte qui est un peu fille du bonheur de créer — des temples sévères où l'extrême simplicité des lignes droites s'alliait au jeu de la lumière splendide sur les plans des appareillages, ou de grands partis-pris de colorations vives, même à l'extérieur des monuments, semblent, comme en de rares harmonies de tapis merveilleux, se relier au grand velours bleu du ciel égyptien. La forme triangulaire des plans à quarante-cinq degrés — un des plus simples et des plus beaux états, nous l'avons vu, des lois statiques, et par surcroît un des plus beaux symboles de cette division trinaire que nous retrouverons dans toutes les architectures religieuses, sous toutes les transformations, et les plus divergentes en apparence, de l'idée — la forme triangulaire reçoit, à ce moment, d'admirables applications en ces immenses et si religieusement belles pyramides, qui pointent encore leurs sommets d'idées vers le ciel silencieux. A Giseh, les trois grandes pyramides, qui étaient des sépultures royales autant que des sortes de chapelles votives, sont construites par des princes de la quatrième dynastie[1], en pleine gloire de ces rois menphites, chefs d'une société très rigoureusement constituée, à forme déjà

[1] La première fut construite par Choufou, le Souphis de Manéthon, le Khéops d'Hérodote; la seconde par Sefra, le Képhron d'Hérodote : la troisiène par Men Kara, le Menkhris d'Hérodote, de trois mille cinq cents à trois mille quatre cents avant J.-C.

presque nationale dans le sens où nous l'entendrons cinq mille ans plus tard. La pyramide fut l'œuvre et l'idée-maîtresse d'une civilisation riche, consciente et lettrée, le monument-type d'un peuple très savant et très fin, que devait, quelques siècles plus tard, — car, en cette fabuleuse Egypte, tout va et se compte par siècles, par millennaires même — renverser et détruire une extraordinaire invasion de barbares inattendus, qui ressemblent tant aux nôtres et dont la venue a vraiment quelque chose de magnifiquement fatal. Il ne faut pas oublier non plus que ces Egyptiens de haute culture étaient d'origine asiatique, venus — il faut toujours le répéter — avec toute religion, avec tout art, du côté où le soleil se lève, et que ces Rois Pasteurs étaient déjà des Arabes, c'est-à-dire de ces hommes errants, fatalistes et dévastateurs, devant qui semble tomber et s'évanouir toute beauté construite.

Et ce fut — très intéressante et assez symbolique coïncidence — au temps même où régna la première famille de ces Rois Pasteurs, qu'Abraham descendit en Egypte, commençant la longue et poétique histoire religieuse dont l'esprit même pénètre encore les grandes races modernes, ayant pétri et façonné l'âme de ces milliers et milliers de « morts qui nous mènent ».

Historiquement — j'ajoute : et logiquement — ces barbares, purificateurs toujours d'une civilisation trop avancée, détruisent les chefs-d'œuvre, espérant tuer la pensée immortelle qu'ils enferment, et anéantissent pour quelque temps les arts. Mais les arts qui, eux aussi, ont besoin de ces nuits passagères, alors qu'ils semblent en mourir, en réalité s'y reposent. Et ces réveils, les renaissances de confiance, d'amour et de

beauté, sont toujours admirables de jeunesse et de grâce.

Ce fut, en Egypte, après les cinq cents ans de domination de ces Hyksos — les Sasous des inscriptions déchiffrées — un nouvel et merveilleux épanouissement de la gloire, de la richesse, du succès et par conséquent de l'Art. Les grands temples, à Thèbes, à Karnak, partout, sortent du sol, envahissent les cités, s'éclairent à l'ardent soleil. Les sphinx, accroupis par centaines, gardent en souriant les avenues des sanctuaires. Les colonnes multipliées, allongées, fleuries en lotus ou en feuilles de palmier, semblent grandir peu à peu pour soutenir les longues portées horizontales et les lourds plafonds qu'on revêtera de pourpre, d'azur et d'or. Les bas-reliefs, merveilleusement rehaussés de couleur, racontent les histoires des Dieux et des Pharaons au peuple arrêté devant les infinies murailles des enceintes sacrées et des temples clos. La religion est puissante et protectrice des rois, et s'épanouit en architectures. C'est bien l'équivalent, pour l'antique Egypte, de cette Renaissance que nous verrons éclore et s'épanouir de même, en Italie, avec la raison grandissante et la beauté revenue. Et la fin cruelle, fatale, le châtiment sans doute de trop de beauté — la rançon de trop de force ou de joie humaines — ce fut, en ce temps lointain comme à une autre époque, l'abâtardissement de l'idée, la déchéance devant l'ennemi du noir pays de Koush [1], la lumière de l'esprit, toujours éteinte par la brutalité du fait. Et il faudra de nouveau que l'Art attende les jours prédes-

[1] C'étaient les invasions des races noires venues du Sud, par l'Ethiopie

tinés, où, un peu plus loin vers l'Occident, un peuple jeune, vierge de pensées et d'amour, recommencera de croire et de bâtir, et, des images entrevues ailleurs en même temps que d'un rêve nouveau, se fera un idéal tout autre, et plus libre et plus pur.

Les Ptolémées pourront, par une ingénieuse politique, continuer quelque temps encore la grandeur et l'art pharaoniques, galvaniser une architecture déjà morte, et, par de charmantes œuvres encore, à Thèbes, à Denderah, à Esneh, à Phylœ, se croire ou se faire croire de la grande race d'Egypte victorieuse. La Grèce a déjà pris toute la sève, et les belles fleurs d'art sont au jardin merveilleux des Hellènes. La mort de Cléopâtre — si belle fin, et si symbolique encore, d'une admirable histoire — a clos définitivement l'œuvre de beauté. Où les Romains sont entrés, la force prime le beau.

L'antique civilisation d'Asie avait sans doute posé la plupart des problèmes primordiaux de l'architecture. L'Egypte avait résolu les plus beaux, mais toujours dans le même sens hiératique. Les pierres avaient gardé indéfiniment le même équilibre, dans le même symbole. Les choses, comme les hommes, attendaient la grande liberté grecque.

Aussi qu'on passe en Attique, par le beau chemin des îles et de la mer, et aussitôt voici venir la force et la grâce unies, comme il était, comme il devait être promis à l'homme plus conscient de son rêve, à l'artiste plus maître des lois admirables de la vérité prochaine. Comme le monde alors marche vite ! On voit littéralement pousser la Beauté. Et les jours de l'Art sont merveilleux sur ce sol de Grèce, rude et noble, étroitement enclos dans la ceinture de la mer amoureuse, mais si

pur, si lumineux, si petit surtout quand on songe aux immenses surfaces d'Asie où avaient erré quelques peuples-enfants, et à la longue Egypte où pendant des siècles interminables l'Art et les idées avaient lentement longé le Nil jaune!

Rien n'est plus frappant, dans l'histoire de la pensée, que l'éclosion de cette Beauté complète — philosophie, poésie, Art — en ce très petit point du monde, qui fut peut-être le lieu d'élection premier de la triple manifestation de la vérité apparue, si l'on croit sincèrement que ces trois conditions primordiales — simplicité, clarté, proportion — sont l'essentielle raison de vie harmonieuse et d'immortelle signification pour les arts. Quel singulier plaisir, quelle joie morale, pourrait-on dire, et quelles fortes et claires réflexions naissent de ces rapprochements d'idées : sur un rocher, non point colossal mais déjà beau avant le choix de l'homme, un temple qui n'est pas non plus très grand, qui n'est pas très haut, qui n'est pas très nouveau, mais qui de tout cela est sublime parce que sa beauté est sœur du sol choisi, son idéal frère de la lumière, son sens secret tout entier contenu dans des rapports harmonieusement, secrètement parfaits entre sa place, sa forme et sa signification, l'idéal divin attaché par la Beauté au roc pensif!

Et quelle joie pure encore de penser qu'un jour, sous l'éternel été du ciel bleu, en cette baie lumineuse de Salamine, qui est grande comme un pauvre lac ailleurs ignoré, de petites barques peintes d'enfantines couleurs, mais portant des êtres déjà « un peu plus hommes », gagnèrent la bataille bienheureuse qui sauva l'art et la pensée antiques et nous empêcha pour un temps de redevenir des barbares.

Ainsi, en Grèce, tout est petit toujours, mais à l'étiage exact du flot de désirs humains et d'efforts réels qui allaient tant agrandir le monde. Tout est beau parce que tout ressemble à l'homme. Les premiers dans l'histoire des arts, ces Hellènes ont connu, ont inventé ce beau mot recouvrant cette pure abstraction : la « mesure ». C'est bien là qu'a commencé la raison ; le sens profond de la philosophie de Platon est, au point de vue intellectuel, la même chose que le système matériel de construction du Parthénon ; ou, si l'on veut, les deux efforts sont la même manifestation en marbre ou en verbe d'un même idéal de morale grandeur. L'un et l'autre d'ailleurs se complètent et s'expliquent. Un peuple qui apportait au monde un tel culte de l'humaine beauté — de la beauté physique inséparable de la santé, de la joie humaines — devait seul construire le temple de la clarté. Athéna, la belle déesse, par lui a connu et mérité les colonnes les plus pures qu'on ait jamais élevées, et par surcroît les mieux jointes, par assises irréprochables et polies, le fronton le plus noble, mathématiquement, rationnellement et idéalement constitué sur le symbolique triangle, la masse la plus logique enfin et la plus harmonieuse peut-être qu'aient jamais bâtie des mains d'hommes pour une divine idole [1]. « Temps heureux et sages, temps absurdes et délicieux où le choix des couleurs pour la tunique d'Athéna passionnait toute la république, où la mesure des colonnes du temple était l'étiage du sens

[1] On sait que le Parthénon est construit de façon que toutes les lignes verticales convergent un peu vers un sommet de pyramide idéale, comme si tout l'effort de sa masse convergeait dans l'espace. Quelle imprévue leçon de beauté ! peut-être quel symbole encore d'une probable loi statique en même temps que d'une raison d'harmonie.

moral de tout un peuple, où la Beauté fut vraiment pendant quelques années — quelques heures du monde — toute la politique, toute la gloire et toute la vertu.»

Si le Parthénon, le sublime et cher Parthénon de 434, qu'éleva le beau Périclès en l'honneur de la victoire toute récente sur les Perses — lesquels avaient très logiquement détruit celui des Pisistratides, logiquement puisqu'ils avaient pour mission inconsciente de nettoyer la place du chef-d'œuvre attendu, comme de sauver malgré lui un peuple divisé — si le Parthénon de Phidias est bien philosophiquement le sommet de l'art grec et de l'idée antique et peut être un des sommets du monde intellectuel et un des points culminants du beau, il ne faut pas oublier que d'autres causes, des raisons de religion et de politique, et de très curieuses, permirent à cette école de beauté de durer plus de trois siècles, assez longtemps en somme pour attendre le joug du rude Romain, mais aussi pour lui laisser et, à travers lui plus que par lui, pour laisser à l'avenir, le sens — la contagion — des idées nécessaires.

A Olympie, devenue une sorte de ville de pèlerinage, pendant très longtemps on prit l'habitude de construire en grand nombre des monuments votifs, sortes de chapelles particulières où chaque cité de la Grèce devenue de plus en plus civilisée et populeuse, avait son sanctuaire et son trésor religieux. On venait de toutes parts — de « province » pourrait-on dire, par analogie à nos mœurs — à cette capitale de jeux et de religion, qui prit ainsi peu à peu dans le monde antique l'aspect et le rôle d'une centralisation assez nouvelle pour cet âge, où les efforts rivaux des cités donnaient, au contraire, le maximum d'efforts et de culture au génie des

Hellènes. Les Doriens et les Ioniens d'ailleurs se fondaient de plus en plus et il ne faudra plus bien longtemps pour que la décadence en politique — et en Art par conséquent — apparaisse et laisse partir pour l'Italie victorieuse les épaves des chefs-d'œuvre mourants.

Rome, venue en conquérante, emporta du moins, avec les œuvres, l'âme encore vivante de la belle Grèce; et, riche à son tour, moins croyante cependant ou plus réaliste, se mit à bâtir des temples, beaux encore et pourtant moins purs. Il y a pour tout amoureux de la forme, entre un monument grec et un monument romain, toute la différence qui sépare un bel adolescent d'un homme vulgaire. Le culte de la force physique, encore si favorable pourtant à la culture des arts plastiques, remplace la simple joie de la beauté pour la beauté — de l'art pour l'art — et cette universelle et consciente finesse du goût que peut-être on ne vit jamais aussi parfaite chez aucune race que chez la grecque ni surtout aussi populaire. Et là encore, comme toujours, cette union des cœurs du peuple, cette unanimité des désirs de toute la cité, crée la seule atmosphère où les arts divinement fleurissent. Faut-il craindre que l'absence, un jour, chez nous autres modernes, plus inquiets — si noble que soit même cette inquiétude — plus préoccupés aussi de recherches ou de vouloirs totalement étrangers à l'extérieure beauté et par conséquent aux arts visibles — et cela plus encore chez les races d'avenir social tant espéré et trop vite annoncé peut-être — faut-il craindre que l'absence de ce souffle, jadis si vivifiant chez les peuples jeunes et forts, rende quelque jour irrespirable aux artistes l'air des idées ?

Les efforts nouveaux, les idées neuves, viendro
plus en plus des bras et des cerveaux plus jeu
moins embarrassés de gestes trop connus ou d'id
très anciennes — moins chargés de passé. Nous s
mes de vieilles races que gênent trop de savoir et
souvenirs accumulés, dans l'évolution vers l'aven
La virginité d'âme serait une des premières conditi
d'un renouveau de l'Art. Est-elle possible encore ch
des artistes trop instruits d'un passé trop beau? D
anciens ont traversé cette crise de pensée, et leur
n'y a pas survécu. Pourtant les Grecs, les Roma
même — ceux-ci beaucoup plus grossièrement,
comme en marchands qu'ils étaient non en p
amants des formes — avaient des besoins, des idé
des dieux essentiellement « architecturables » si je p
dire. Plus l'humanité avance vers sa forme conscient
absorbant les individus dans la nation, puis les nation
dans une forme plus nouvelle et encore inconnue d
l'agglomération, plus elle semble avoir de mal à figure
en monuments significatifs, en œuvres belles, ses be
soins et ses idées.

Déjà, des temples de l'ancienne Rome le charme s'e
est allé faisant place à la puissance plus réaliste, plu
égoïste, d'une religion d'état — on pourrait dire à l
politique du Dieu. Les Divinités sont fort utilisées dan
les affaires de la République, puis de l'Empire; mais l
foi s'en va et les temples s'en ressentent aussitôt.
Leur entassement à Rome même, dans le Forum chaqu
jour plus étroit, plus encombré, leur manque de pro-
portions entre eux, quelquefois même entre les diffé-
rentes parties de leur construction, la hâte et le manqu
de soin avec lesquels ils furent souvent, surtout sous
l'Empire, bâtis pour des souverains pressés et pou

des idées hâtives, sont de bien mauvaises conditi
de santé architecturale.

Il faudra, des temples les plus sacrés de cette Ro
bientôt chasser les marchands, comme à l'autre l
du monde venait de le dire le Galiléen. Les Dieux, d
leurs, s'en vont. L' « autre » va venir, pour qui on
truira tous les temples, jusqu'à ce qu'on en rec
truise, pour l'abriter, d'autres encore, mais qui ne se
point pareils, aussi beaux peut-être mais en renver
les pôles de la beauté et construits avec d'autres
tières extériorisant d'autres rêves, sans pourtant
les intangibles lois des forces et des portées, cac
celles de l'idéal, puissent beaucoup plus changer
ces hommes nouveaux qui y entreront, hommes
jours, êtres de faiblesse, de désirs et de foi.

La transition lente du temple païen à l'église c
tienne est un des exemples les plus curieuser
visibles de l'évolution architecturale toujours ini
rompue — de la vie construite de l'art au milieu
transformations du milieu social. Là, comme aille
la fonction crée l'organe ; la matière et l'idée impo
la forme.

Peu à peu la foi nouvelle, gagnant le petit pe
enthousiasmant les humbles et les déshérités, gra
d'abord sans temple. Les Dieux anciens, étonnés
leurs cellas, gardent encore la faveur un peu désab
ou déjà hypocrite des puissants et des riches, mais
dent le contact avec le vrai peuple. C'est toujou
fin des choses et des idées. Il faudra sans doute
siècles pour aboutir à la magnifique et presque c
ciente cathédrale, édifice complet, en tous cas ra
nel en ses parties, significatif en son tout. Le te
de croître laissé aux futurs architectes gothi

sera marqué d'étapes lentes, très reconnaissables, où l'on voit se déformer peu à peu l'idéal antique, et se transformer le temple en basilique, puis la basilique en église.

Mais déjà, avant le temps de Constantin, ou le Christianisme longtemps contenu, enfin reconnu par le Prince, éclate, comme un volcan de force populaire, ensevelissant bientôt Rome, c'est-à-dire tant de belles idées sous tant de belles choses, déjà partout, à Rome même, et dans tout l'Empire, on ne bâtit plus de temples que comme des instruments de règne, pour laisser croire à une force — à une foi — qu'on n'a plus. Les monuments sacrés sont médiocres, la matière plus laide ou mal employée a l'air de se refuser à servir une pensée déjà morte. Les temples, comme les hommes, ne sont plus convaincus.

L'art de construire, à partir de Trajan, se perd de plus en plus. Les artistes, qui ne servent plus un idéal vivant — une vérité acceptée — perdent toute force et toute sensibilité. Les ouvriers eux-mêmes semblent oublier le sens du métier. Le travail est hâtif et laid. Il est extraordinaire à quel point cette vue profondément vraie se vérifie dans toutes les décadences : que l'esprit seul anime la matière, et que seules restent belles les œuvres nécessaires, les œuvres comprises, les œuvres aimées de tous.

Alors par une admirable coïncidence qui est bien l'un des chaînons parfois inaperçus de la longue chaîne continue, intangible, des idées directrices de l'humanité, cette puissance romaine qui se croit encore maîtresse du monde civilisé, alors qu'elle n'est plus que la chrysalide fragile et superbe de l'avenir qui commence, tremblante sur le sol de l'Italie épuisée,

lasse aussi peut-être de sa divine immobilité sur les sept collines, se précipite vers la chute, se sauve vers l'inconnu, s'exile d'elle même vers l'Orient tentateur, et retourne invinciblement — peut-être providentiellement — aux sources anciennes de lumière.

Il m'a toujours semblé que quelque chose de très grand, de très beau, éclairait cet exode historique — que la fatalité, l' « αναγκη » antique n'était pas un vain mot, mais bien un admirable symbole de l'éternel besoin de l'homme de recommencer son rêve, de retrouver sa force à la chaleur du double soleil — à l'aube du monde vers l'Orient et à la source de l'idée vers l'amour. L'humanité, de temps en temps, reprend de la chaleur et de la foi pour continuer sa route.

Quand, épuisé de chefs d'œuvre, l'Art, d'abord fécondé par les races d'Asie, merveilleusement magnifié en beauté par la Grèce, diffusé enfin sur tout l'univers alors connu par la promenade victorieuse du peuple romain, s'enfuit, tombant à chaque pas, et, à chaque pas encore laissant une œuvre de force et de souvenir sur la route de la retraite magnifique, s'enfuit, vers Bysance, la nouvelle capitale, il semble que les Dieux et les hommes font, sans le savoir, une besogne commune et sacrée, et qu'ils partent avec un geste encore très beau, pour l'inconnu, sauvant ainsi devant les barbares qui descendent du Nord, le trésor des idées acquises — l'or pur de l'art sanctificateur.

Il fallait certainement que l'art retournât aux sources, que l'artiste revint s'agenouiller aux marches du temple — de l'autre temple marquant le départ de la nouvelle route. A la mort de la Rome païenne commence vraiment le monde moderne, sous la forme qu'il garde encore et qui est la forme chrétienne.

§ II. — Les Idoles.

L'éternel besoin de donner à son rêve une forme tangible — d'extérioriser son amour — a toujours poussé l'homme à se sculpter des Dieux, plus tard à se peindre Dieu. Vaine besogne peut-être au regard d'une philosophie ptus haute et plus consciente du simple devoir humain, mais désir enfantin et sacré qui a fait des heureux et des chefs-d'œuvre. L'homme imagine, comme il peut, son idéal. Enfant, il fit des idoles; adulte, il fera des statues, en attendant que la pure abstraction contente son âge mûr et réfléchi, ce qui n'est pas absolument sûr.

En tous cas, dans ce sens encore, les religions, selon qu'elles seront plus ou moins pures, élevées en idéal ou attachées aux « images », donneront naissance à des arts plus ou moins expressifs de beauté, extérieure ou intérieure, au moins pour la plastique ; et par suite l'influence religieuse donnera, dans l'antiquité, comme jusqu'à nos jours, leur signification même aux œuvres sculptées et peintes, jusqu'à l'émancipation de l'artiste arrivé au besoin plus fort et plus simple peut-être, mais plus complexe et plus difficile à traduire en formes, d'un humanisme dégagé de dogmes. Dans l'antiquité, nous le verrons par la suite, comme dans le Christianisme — toujours si l'on accepte ces deux étapes, faites à ce jour, de la marche de l'homme à la conquête de la vérité — l'humanisation profonde et libre du sentiment semble un degré de croissance en même temps qu'une limite.

A l'origine, on cherche la forme de l'idée, et, le premier temple bâti pour y loger l'idole, on le nomma;

c'est toujours le baptême de la matière. Prêtres d'Isis, d'Athéna ou de Marie, c'est par la beauté du nom qu'on commence. L'œuvre des mains humaines ne sera belle que plus tard, après le lent progrès de l'ouvrier successif.

Le temple était la maison collective de l'idole, qui appartenait à tous, et devait protéger toute la tribu, puis toute la cité, plus tard toute la nation. Après le monde païen, aux renouvellements périodiques du monde — Christianisme venu d'Orient pour féconder l'Occident barbare, ou Islamisme resté dans l'Orient lumineux mais improgressif — c'est toujours par des idoles ou des fétiches que l'Art recommence. Et, si forts que nous soyons, ou que nous nous croyions devenus, n'est-ce pas pour des idoles encore, souvent plus que pour des idées, que nous avons construit, sculpté ou peint, et que peindront, sculpteront ou construiront nos fils ? Toute la question sera de savoir si, en changeant de nom, l'idole aura grandi en idéal et en beauté ?

Et d'abord, comme je l'ai avancé pour l'architecture, de même pour les autres arts plastiques, sculpture et peinture, on voit, à l'étude profonde de l'antiquité, les formes changer insensiblement selon les besoins, les mœurs, les rêves de la race, sans qu'on se lasse du charme rare de retrouver sous la différence infinie des images l'analogie persistante des désirs toujours pareils et toujours insatisfaits de la pauvre âme humaine. Qu'on prenne en mains une statuette d'Athéna ou d'Isis, ou qu'on touche une image sainte de la Vierge chrétienne, du toucher à l'esprit montera subitement je ne sais quelle sensation subtile de la fraternité des deux figures, en puissance de symbole. C'est

bien, sans nul doute, la même raison d'agir qui a dirigé les deux sculpteurs, si distants. Peu de chose les sépare, mais c'est dans ce « peu de chose » qu'on pourra peser l'affaiblissement du désir ou l'augmentation de l'idée. L'artiste alors n'est que traducteur du peuple. Il donne, sans le vouloir, le sens de son temps. J'ajoute que bien souvent des formes se retrouveront un peu semblables, aux deux Vierges sacrées, si le virginal symbole a bien eu pour les deux époques un sens religieux, presque une même valeur du mystère. Deux pensées de même ordre, même à de telles distances de temps et d'idéal dans l'humanité continue, pourrait-on dire, devront toujours, en quelque chose, donner des gestes analogues. Et c'est là encore la lointaine et charmante parenté des œuvres d'art dans l'histoire.

Les mêmes lois que nous avons vu régir les premières architectures religieuses de l'Orient initiateur jusqu'à l'Occident réfléchi, semblent présider à la naissance puis à la croissance de ces « formes de Dieu » que les hommes se sont obstinés à façonner à toutes les époques du monde. A religions violentes ou tourmentées, terribles ou grossières, toujours des idoles grimaçantes ou ridicules; c'est la Chine ou l'Inde. Plus près de nous vers l'Occident — déjà en se rapprochant de la future raison — lentement les types évoluent. C'est la Chaldée, encore grossière et fruste, avec ses lourds bas-reliefs à peine dégrossis dans la froide matière, puis l'Assyrie déjà somptueuse, peuple moins rêveur et plus riche, qui veut des métaux et des pierreries à ses Dieux, puis le peuple juif, déjà porteur d'une idée supérieure, qui, parmi les divinités parées et silencieuses de l'Orient promène dans son coffret de bois de schitime plaqué d'or, son grand Dieu toujours errant.

En Egypte au contraire, il semble que les œuvres primitives, qui sont peut-être les plus anciennes qu'on sache sorties de la main des hommes — et de quels artistes déjà ! — apportent un témoignage contradictoire, comme je l'indiquais au précédent chapitre, à cette affirmation, que j'ai osé généraliser, de l'initiation religieuse de tout art.

En effet, un art étonnamment réaliste dans la représentation de l'être humain et qui semble dégagé, comme il ne le sera jamais davantage dans le monde antique avant les beaux jours du sixième siècle en Grèce, de toute convention dogmatique, de toute idée d'idole surnaturelle. par conséquent au profit d'une humaine réalité, un art de véritables « portraitistes » florissait sur les bords du vieux Nil, quatre mille ans avant le Christ, alors que la Grèce était habitée par des tribus sauvages, et que tout l'Occident dormait dans la nuit des choses et des idées. Ces Egyptiens-là auraient donc faitde l'art vrai avant de faire de l'art dogmatique — et cela contrairement à tous les processus habituels de la genèse artistique ? Tout se réduit vite à une question de date, et, de nouveau, par conséquent, à une forme de religion ; et l'exception apparente, une fois de plus, confirme la règle. C'est une preuve encore, bien profonde et assez imprévue, apportée par l'étude des monuments, de la vivacité des traditions bibliques d'une part et des quelques documents écrits, bien mutilés, du temps des Ptolémées qu'avait cités l'historien Josèphe et quelques-uns des premiers chronographes chrétiens. Ils ont été en effet vérifiés et dans l'ensemble confirmés par la subite lecture des hiéroglyphes, à la suite de la découverte de Champollion. Est-ce que les traditions, ressouvenirs inconscients, successifs, des générations,

est-ce que les révélations même des religions — secret des origines, gardé en dépôt par des êtres rares, privilégiés, « divins » — ne seraient pas la gangue obscure et fruste qui contient toujours quelques parcelles d'or de la Vérité ?

Si le grand Sphynx est vraiment dû aux générations antérieures à Mini, si tout ce qu'il dénonce de temps plus anciens encore, en son énigmatique silence, en son sourire soixante fois séculaire, laisse rêver de longues enfances d'art hiératique et presque immuable, il faudra bien reconnaître alors en ces merveilleuses et vivantes statues, contemporaines de règnes postérieurs — et le bon Ramké surintendant des travaux[1], et le Scribe agenouillé, et le vilain Khnoumhoptou — des ouvrages d'une époque très avancée déjà en art, qu'avaient préparé, par combien de siècles d'incubation lente, des longues suites d'art primitif, archaïque par la main-d'œuvre, théocratique par l'esprit. Il faudra bien y voir aussi l'influence de cette même religion, infusée jusqu'à la moelle dans un peuple longtemps courbé sous le joug des prêtres-rois et des idées mystérieuses, mais dont un dogme très particulier devait modifier de très bonne heure et le sens et l'esprit.

Cette influence était directe, « populaire », donc toute puissante sur l'Art.

Les Egyptiens, en effet, regardaient l'homme comme « un composé de plusieurs êtres distincts, étroitement unis : d'abord le corps, puis le double, qui est le second exemplaire du corps, en une matière moins dense que la matière corporelle, une projection colorée

[1] Le « Sheik-el-beled » comme l'appelèrent de suite les « fellahs » qui le découvrirent tant il ressemblait à quelqu'un de leurs magistrats municipaux. — (P. Pàris. *La Sculpture antique*).

mais aérienne de l'individu, le reproduisant trait pour *trait*, enfant, s'il s'agissait d'un enfant, femme, s'il s'agissait d'une femme, homme, s'il s'agissait d'un homme. Après le double venait l'âme que l'imagination populaire se représentait sous la figure d'un oiseau, et après l'âme, le lumineux, détachée du feu divin [1]. »

L'homme, dit encore excellemment M. P. Pâris [2], ainsi composé vit aussi longtemps que ses éléments restent unis et remplissent chacun ses fonctions propres ; la mort, au sens où nous l'entendons, n'est qu'un accident qui fait passer l'homme de la vie terrestre à la vie sépulcrale, vie en tout semblable à la première, non pas éternelle comme la vie céleste des chrétiens, mais bornée dans le temps à la durée du corps et du double enfermés dans la tombe, tandis que l'âme et le lumineux vont et viennent de la tombe au séjour des dieux. La mort vraie est définitive par la disparition du corps et du double. Par tous les moyens il faut donc assurer la persistance de ces deux êtres : le corps deviendra momie, et le corps et le double auront des substituts en grand nombre, statues de bois ou de calcaire modelées à l'image du défunt, qui, par leur dureté incorruptible résisteront aux siècles, et, par le secret de leur enfouissement dans les profondeurs mystérieuses des « mastabas » braveront les dévastations des hommes. »

Il fallait donc entourer le mort de tous ses amis et des images ou « substituts » les plus exacts qu'il était possible de lui-même, pour que, au moment où les

[1] Maspéro.
[2] P. Pâris. *La Sculpture antique.*

dieux le viendraient reconnaître, ces images pussent l'indiquer aussitôt au chercheur éternel, et lui servir au besoin de témoins; et voici, soit dit en passant, un sens bien précisé de cette valeur, que j'invoque, du témoignage des œuvres. Les sculpteurs furent donc nécessairement amenés par l'usage, par le désir du client aussi, à faire des sortes de portraits après décès, peut-être même du vivant des intéressés, ce qu'on se décide à penser devant l'étonnante vie dans la facture de ces substituts retrouvés dans les tombes. On rassurait le bon Egyptien sur son avenir éternel. La religion l'imposait, et, par surcroît, on faisait œuvre d'art sincère et profond.

Il y eut, dans le monde ancien, aux époques premières, en dehors de l'Egypte, peu d'exemples de ce beau réalisme ; et l'on voit que c'est encore par une directe influence religieuse qu'il le faut expliquer; d'autant plus qu'il ne le faut pas confondre, dans son origine non plus qu'en son essence, avec le réalisme qui donnera à la sculpture grecque des sixième et cinquième siècles avant J.-C. son admirable supériorité. Ici, en Egypte, tout s'explique, par la nécessité de faire des êtres bien ressemblants pour une idée de croyance toute supertistieuse; là, en Grèce, par la volonté unique de faire des êtres beaux — par une pure admiration pour l'homme. Qu'on mesure à ces mots la différence d'idéal — le niveau en beauté réelle et en beauté morale — des deux époques.

Nous avons vu que les Assyriens avaient eu, pour essayer de sculpter un être supérieur à l'homme — de formuler le Dieu — l'idée étrange de combiner les formes humaines avec les formes animales, croyant faire quelque chose de plus beau que l'homme en faisant

quelque chose d'autre. C'est encore une influence précise sur l'Art de dogmes qui imposaient la force et la terreur au lieu d'une souveraineté morale ou d'un idéal supérieur. C'est enfin l'inverse de l'idée grecque qui, pour représenter un Dieu, rêvera d'un surhomme ».

Les divinités à têtes de lion, ou d'aigle, ou d'oiseau sont fréquentes aux très anciens monuments de Chaldée et d'Assyrie. L'usage et le symbole s'en continuèrent d'ailleurs en Egypte, à des époques où il est certain que des communications fréquentes avaient lieu entre les deux pays. Mais dans quelle mesure, pour des époques presque préhistoriques — au moins en l'état actuel des trouvailles archéologiques — peut-on nier ou affirmer que l'Egypte, aïeule des nations civilisées, connaissait les arts d'autres races ? Voici un secret encore dont il faudrait demander l'explication au grand Sphinx, de qui la belle tête, au regard doux si chargé d'humanité, repose sur un corps impassible de grand lion accroupi.

Ces monstres tranquilles dont les yeux seuls semblent commencer à penser, ces grands animaux en train de devenir hommes — et c'est bien là le commencement de l'admirable sculpture — furent témoins des désirs et des rêves d'hommes ,construits comme nous, mais dont le cerveau, un peu plus près des commencements dn monde, comprenaient autrement l'harmonie originelle, se rappelaient autrement — d'un peu plus près — Dieu. Ils voyaient encore très grand, très gros plutôt, comme on prétend que nous voient les bœufs, mais non pas très pur. L'énorme leur semblait sans doute le symbole de la force, première incarnation de la Vérité, comme au contraire

d'autres auront pensé plus tard, comme nous penserons plus encore nous-mêmes, et chaque jour davantage l'humanité, que la secrète proportion entre les mesures et la pensée, qui n'est que l'armonie nécessaire, est la chance la plus grande de beauté et la formule la plus voisine de la Vérité, puisque, en dehors de l'absolu que nous ignorons il n'y a que les « rapports » des choses et des idées entre elles, qui en constituent l'approximative vérité.

Et c'est encore pourquoi la gloire merveilleuse de la Grèce fut d'apporter la première dans tous les arts le sentiment des proportions pures et d'en tenter sans peur la réalisation constante. Ce mérite — cette victoire — était logiquement réservé au peuple dont la religion était claire, heureuse et belle sous l'ardent soleil. Il faudra tout le rêve, sublime à coup sûr, mais toute la douleur chrétienne pour abolir — sauf à recommencer par l'autre bout de l'idée — un idéal si clairement établi sur la splendeur des formes et qui put paraître un moment définitif. Mais il faut que tout se renouvelle, si « rien ne se perd et rien ne se crée »; et la vie des nations et par conséquent la magnificence des arts sont toutes dans cette perpétuelle évolution.

Un jour, beaucoup plus tard, à son tour, toute la sublimité du dogme chrétien ne pourra empêcher la violente revendication du réel sur le rêve — la revanche du corps trop et trop longtemps oublié. Et ce sera la dangereuse, mais inévitable « Renaissance » au milieu de l'Europe en puissance de raison.

Toute l'antiquité, la Chaldée, l'Assyrie, l'Egypte, considérées comme les grandes aïeules, la Grèce comme l'héritière unique, avec, autour d'elle, l'histoire de

cinquante ou soixante siècles, aujourd'hui entrevue, avant notre ère, de peuples sans nombre mais n'ayant ni même force ni même signification — de peuples d'essai pourrait-on dire — toute l'antiquité a vécu d'un idéal à peu près semblable : respecter, purifier, embellir les choses, dégager l'homme de l'animal, et le magnifier, l'honorer, le déifier en force et en beauté physiques. Toutes les religions antiques aboutissaient ainsi au culte de la forme visible. Aussi, furent-elles, grandes créatrices d'art et belles faiseuses d'hommes, d'hommes puissants et comme immobiles d'abord, quand la théocratique Egypte volontairement s'éternisait dans la perpétuelle reproduction des types admis — d'hommes trop grands — puis bientôt d'hommes exacts, réels, simples et beaux, quand de toutes ces civilisations et de tous ces arts, la Grèce, comme en un creuset d'intelligence et de goût, eut fait de la quintescence de Beauté.

Une chose encore est frappante, en cette admirable éclosion de chefs-d'œuvre sculpturaux qui peuplent la Grèce de statues, c'est la rapidité avec laquelle le génie antique, enfin conscient de lui-même, et bien décidé à se personnifier, à se localiser dans les formes, atteignit sa superbe maturité. Aussi bien cette localisation de l'Art dans la sculpture sublime — ce qui n'exclue d'ailleurs ni la beauté certaine des architectures, ni le charme probable quoique mal connu de nous, de la peinture et de la musique — j'entends cette évidente supériorité de la Grèce sur tous les autres pays anciens à traduire sa vie et son idéal en statues, me semble très logiquement découler d'une unique vérité vraiment vivante sous ces deux formes — toujours la matérielle et l'idéale — vérité appartenant en pro-

pre à une race réaliste ayant du marbre pur à sa disposition. La matière était ainsi plus belle et plus docile aussi sous la main de l'artiste que le granit égyptien. L'idée, plus noble et plus humaine, s'y vint loger naturellement — délicieusement. Et la loi de la beauté grecque fut trouvée, dont nos arts vivent encore aujourd'hui, qu'on le regrette ou non, et malgré le sublime et brûlant passage de l'idéal chrétien.

« De fait, les Grecs ont pour toujours arrêté la sculpture au bord du rêve » ; et c'est sans doute pourquoi le rêve moderne est si fatal à l'expression sculpturale. Taine, a très bien noté [1] cette impression qui domine tout esprit sensible en voyage à travers l'antique, musées ou idées : « Si nous sommes préparés aujourd'hui pour un art, ce n'est pas pour la statuaire ni même pour la grande peinture, mais tout au plus pour la peinture de paysage et de mœurs, et bien plus encore pour le roman, la poésie ou la musique. »

Cette rapide croissance en beauté — elle se fait à peine en trois siècles, — est le contraire même de la lente, prodigieusement lente efflorescence de l'art égyptien. Et la raison en est encore dans la forme religieuse du temps. Une religion trop claire en effet, trop belle de signification terrestre, ne pouvait garder longtemps les nuages du symbole, ni s'y cacher sans fin. Elle aboutissait fatalement à des idées humaines, les dieux se faisant hommes pour plaire aux mains admirables des artistes, comme au conscient raisonnement des philosophes. Des « Xoana » grossiers, en bois précieux, dont Diodore de Sicile disait : « elles ont les yeux clos, les bras pendants et collés aux flancs », et que le lé-

[1] Taine. *Voyage en Italie*, p. 138.

gendaire Dédale devait délivrer de leurs gaines de cèdre parfumé en ouvrant le premier les yeux de ces belles-au-bois-dormant, des premiers Xoana à l'Artémis de Délos, encore si muette en son beau sommeil de marbre, puis, des grandes statues archaïques d'Appollon au sixième siècle, ou enfin des Dieux, déjà si « hommes », du fronton d'Egine, au sublime Parthénon, porteur radieux des vivantes humanités que sculpta Phidias pour l'éternelle joie des penseurs et des artistes, quelle procession de beauté par les chemins lumineux de l'Attique !

Ce qu'aucune race n'avait pu faire encore : de l'idole aboutir à l'être, de l'image idéale du Dieu aboutir à la forme réelle de l'homme, les Grecs le firent avec et par leur religion, dont bientôt après ils s'allaient détacher, par conscience plus haute de cet humanisme philosophique et artistique qui, de la doctrine de Socrate et de Platon, allait extraire les bases de toute philosophie future — presque la préface chrétienne en pureté et en vérité — et de l'art de Phidias, de Myron, de Polyclète, le « canon » des arts plastiques, cette fois défini en claire et consciente réalité.

A Olympie, où nous avons vu que l'accumulation des sanctuaires et des ex-voto — ce qui, soit dit en passant, devait étrangement faire ressembler quelques-uns de ces petits temples particuliers à nos chapelles votives, pleines de dons enfantins, de bateaux ou d'images — avait créé et perpétué une atmosphère de religion et d'art très avant dans les temps de progrès artistique et de libération théocratique ; à Olympie où Phidias exilé — felix culpa ! — était venu apporter la continuité de l'idée enclose en son génie, des merveilles de marbre, tout un peuple blanc de statues, y vivaient, pleines

encore de l'idée religieuse. Pourtant cette idée allait s'affaiblissant, et, à la fin, Olympie, sorte de Lourdes au milieu de la Grèce philosophique et même politiquement et socialement très avancée, était à coup sûr un endroit très respecté de toute la Grèce, mais où, de toutes les cités rivales — pourtant déjà unies en une sorte de confédération intellectuelle et artistique, comme on en reverra seulement à la Renaissance italienne — on venait pour les grands jeux nationaux des stades qui donnaient pour un moment la trêve des guerres locales, bien plus encore que pour les sanctuaires. Les Grecs devaient avoir une forme d'esprit assez caustique, légère et quelque peu sceptique, aux quatrième et troisième siècles. Je ne jurerais pas, qu'ils n'eussent point eu l'habitude, en passant devant les portiques et les temples pour aller au stade, de sourire des choses les plus hautes de « blaguer » un peu les prêtres de la déesse voisine.

C'était aussi le temps charmant où les coroplastes les « faiseurs de poupées » comme ils s'appelaient eux-mêmes encombraient les rues du Céramique à Athènes de ces fines statuettes de terre cuite, venues de Béotie, où nous aimons à retrouver l'esprit et la grâce populaires sous les rapides copies des grands chefs-d'œuvres du temps. Ces minces et délicieux joujoux de Tanagra, ou de Myrrhina sont, eux aussi, d'imprévus témoins du changement des hommes et des idées, alors qu'ils trahissent, en sortant maintenant par milliers des tombes profanées, la coquetterie légère et le sourire moqueur des petites Grecques, ancêtres des Parisiennes, ce que ne nous avait pas avoué les graves historiens de la Grèce sérieuse, embarrassée de politique assez louche ou de très grave philosophie.

Comme elles nous en racontent, les traîtresses au sourire malin, sur les mœurs de ce quatrième siècle, où toute raideur théocratique est abandonnée au profit des libres et familiers mouvements, où les Dieux, devenus gênants quand on veut rire, sont « remisés » aux cellas des grands temples où apparaît enfin, à la suite de Vénus, plus indulgente que le reste de l'Olympe où l'on s'ennuie le culte charmant du corps de la femme,

Corps de la femme, argile idéale, ô merveille !

comme a dit Victor Hugo en un beau vers à demi grec.

Et de fait, la nudité, chaste encore, mais plus vraie, plus désirable, apparaît dans la statuaire, dont la peinture, esclave encore docile, se contentait sans doute de rehausser l'éclat, ou de répéter en fresques qui devaient être des sortes de bas-reliefs comme aplatis aux murailles et doucement coloriés — les élégantes attitudes.

L'élégance, avec tout son charme et tous ses dangers, expression ultime de la Beauté, où la grâce toujours nécessaire semble étouffer à son tour la force virile, l'élégance de ce quatrième siècle, à Athènes, à Olympie, près des temples aux déesses favorites, en Béotie parmi les

Bourgs aux noms charmants d'Aulis et de Thisbé,

ressemble étrangement à notre spirituelle et délicieusement corrompu dix-huitième siècle. Les Grecs d'ailleurs ont eu .... les Romains, comme nous aurons « quatre-vingt-treize ». Même secousse, logique, nécessaire, aux deux moments psychologiques; même nettoyage,

providentiel, quoique un peu brusque, de la société et des idées.

De fait, le clair génie grec protégeant la réalité du réalisme, retarda longtemps la décadence fatale sur la route de grâce, arrêta sur le seuil du « joli » tout l'art antique, grâce aux écoles, si fortes et si nobles encore en leur sain réalisme de Scopas et de Praxitèle. On doit s'agenouiller encore devant les œuvres magnifiques qu'on peut vraisemblablement attribuer à cette époque — une Vénus de Milo, une Victoire de Samothrace, etc. — mais j'ose dire pour une prière déjà toute sensuelle, sans que le sens religieux apparaisse un seul instant dans la pensée d'admiration de la postérité tranquille. Praxitèle a bien déshabillé pour toujours les déesses et Cypris n'est plus qu'une femme, une vraie femme, force vivante, réalité aimée, éternel désir. Le rôle religieux de l'art sculptural en Grèce est fini. L'idole s'est fait chair, pour la plus grande joie des artistes d'alors et de tous les temps. L'athlète a vaincu le Dieu.

Lisyppe fait bien encore quelques divinités pour Alexandre le Grand; mais cela est déjà de la commande officielle — non plus de l'émotion sincère, et par conséquent nécessairement belle. De l'art de Pergame, violent et tourmenté — c'est à cette époque qu'on commence à rechercher les attitudes de « trop de mouvement », d'agitation et d'inutile force, ce qui est le pire signe des décadences artistiques, — en passant par Rhodes, où l'on veut des groupes qui ressemblent à des tableaux, presque à des tableaux-vivants de théâtre qu'aurait organisés la sculpture pour une fête d'empereurs sceptiques et de foule désabusée, et en saluant encore au passage, avec quelque respect ou

quelque inquiétude, l'Apollon du Belvédère, prototype, explication, mais non excuse de toutes les décadences, même des nôtres encore, on arrive bien vite, en cent cinquante ans — pas davantage — au détestable art romain, ou plus exactement à l'art que les Romains, guerriers et marchands avant tout, faisaient faire par les derniers Grecs, « heureux et lâches dans la grande paix romaine, vaincus et dépaysés, ayant renoncé aux armes, à la gloire et à la liberté ».

Les dieux romains ne sont plus vraiment que des hommes politiques à qui, selon les temps, on élève des statues, comme de nos jours, au gré du parti règnant. Ce qui est pire encore, du moins au point de vue artistique, les statues de divinités ne sont plus que des copies mortes, ou de fades pastiches des beaux Dieux de jadis. Nous verrons plus loin qu'on fit encore à Rome, ou ailleurs, mais encore pour Rome, d'excellents portraits sculptés, comme après le cinquième siècle la Grèce n'avait plus su ou plus voulu faire que des images d'hommes réels. L'individualisme de l'art du portrait indiquera donc ainsi toujours quelque libération de l'influence dogmatique, par conséquent quelque humanisation de l'idéal. On peut affirmer qu'alors l'idéal religieux, le sens de l'antique et si symboliquement belle mythologie a commencé de quitter le cœur du peuple et en même temps les mains sensibles, maintenant sensuelles, des artistes. Il faudra attendre que, après des siècles de mort passagère — de divin repos de l'idée — les Madones gauches et tristes, sœurs lointaines, sœurs souffrantes et attendries des Athénas peinturlurées et souriantes, réapprennent aux peuples nouveaux de nouvelles prières.

§ III. — Les Chœurs.

Toute émotion sincère de l'être — toute vibration de la matière peut-être — est un chant inconscient, invincible, nécessaire. Qui sait si le murmure des choses n'est pas la grande et douce voix des inanimés, à l'éveil de l'éternelle aurore ? Plus haut déjà dans l'échelle des êtres, la chanson des oiseaux qui trahit l'instinctif désir, l'appel des animaux que le formidable instinct de la reproduction soulève et presque idéalise, sont les premiers balbutiements de la sublime musique. Les êtres inférieurs et les civilisations primitives chanteront surtout leurs joies. La douleur humaine seule fera de la supérieure beauté en murmures formulés — pour la première fois de la vérité chantée. Et les admirables vers du poète ajouteront ainsi à leur pénétrante musique le sens émouvant et profond d'une philosophie plus haute, d'un supérieur symbole :

Les chants désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots[1].

Oui, la musique ne sera grande, et, à son tour, significative du chemin des hommes à Dieu — ou, si l'on veut, des désirs, des instincts, des rêves, vers la Vérité — que lorsque l'homme l'aura exaltée à sa consciente souffrance. L'épée lumineuse doit être trempée à l'onde de ses larmes. C'est la loi-même de l'effort humain, la loi de toute naissance matérielle et spirituelle : tu enfanteras dans la douleur, a-t-il été

[1] Alfred de Musset.

dit à la femme, et sans doute à l'âme — qui est femme aussi — à l'âme de l'éternel artiste.

Ainsi la musique antique, même si on la suppose plus complète, plus organisée ou plus réalisée que l'état actuel des documents connus ne le laisse croire, n'aura pas été — comme d'ailleurs la peinture — parce que historiquement et moralement elle ne pouvait pas l'être, grande, parfaite et définitive à l'égal des autres arts du temps, si merveilleusement traducteurs de la pensée ancienne, de l'humanité au degré de croissance que comportait l'âge du monde.

Le cerveau de l'humanité collective, sans doute, se développe et évolue comme celui de l'enfant. Il attend l'heure inconnue et la chance promise des successives compréhensions — des conquêtes permises à la successive humanité. Je ne crois pas que, aux temps antiques, l'heure de la musique fut venue.

Les documents qui demeurent aux monuments construits, comme aux monuments écrits, sur l'habitude de chanter ou de jouer des instruments attestent, dès la plus haute antiquité, le goût des hommes pour le bruit, forme expressive, instinctive, violemment extériorisée de leurs joies et de leurs chagrins, de la force et du plaisir surtout, guerre et danse. Se tuer et faire du bruit ayant été certainement les plus grands amusements de l'humanité-enfant, nos très anciens ancêtres ont inventé, sous des formes diverses, autant d'instruments pour faire de la musique que pour se détruire.

Le plus complet des orchestres modernes peut reconnaître les prototypes de tous ces éléments sonores aux vieux et très vénérables bas-reliefs d'Assyrie, d'Egypte, voir même de Chine — encore et toujours, on le

voit, de l'Orient. Qu'il s'agisse de la harpe magnifique, sculptée au tombeau de Ramsès III [1], du sistre joyeux qu'on agitait bruyamment dans les sacrifices, ou du tambour à baguettes qui ressemble si fort à celui qu'emploient encore les Arabes modernes, ces beaux instruments, silencieux en la prison de marbre ou de granit qui les garde, n'ont pas livré le secret de leur âme sonore.

En Assyrie, comme en Egypte, ils paraissent avoir accompagné tantôt des chanteurs solitaires, tantôt des hommes assemblés. De toute évidence, les chœurs étaient dès lors connus. On peut, par analogie supposer la sonorité de ces divers instruments, déjà et toujours d'ailleurs charmants de forme, mais non leur rôle dans l'ensemble — j'entends leur timbre particulier, mais non leur part d'harmonie dans la symphonie complète, du moins telle que pouvait la concevoir et l'entendre l'oreille antique. Et ce qui est inconnu, et presque impossible à deviner, c'est la mesure dans laquelle la juxtaposition de leurs sonorités et la fusion de leurs timbres, en faisaient dès cette époque une langue harmonique, c'est-à-dire de la musique constituée.

Il en est de même pour les voix humaines, que le peuple hébreu aimait à unir en grand nombre, à grouper en chœurs, conséquence logique, par une loi parallèle, de ce fait qu'il fut un des premiers peuples ayant un vif sentiment du groupement des individus et de l'unité de sa race, dans le sens où nous entendons aujourd'hui l'unité ethnique, nationale. Ce sentiment, que ses malheurs historiques et ses exils de race vaincue exalteront en lui plus qu'en aucun autre peuple du

[1] 1250 ans avant J. C.

monde, est très curieux à ce moment de l'histoire et très rare dans l'antiquité, où le plus souvent la cité, idéal complet de petits peuples plus heureux ou plus libres, suffisait à l'expression ethnique de la race avant la constitution des nations.

Après le passage de la Mer Rouge, le peuple juif chanta — à l'unisson très probablement — le cantique de Moïse. Le malheur public s'exhalait en musique collective; la douleur de tout un peuple venait de faire, une des premières fois, de la beauté en musique.

D'ailleurs, pour la musique, comme pour les autres arts dans le monde antique, la légende aime à associer des noms d'hommes extraordinaires à l'origine des faits fabuleux; et, comme Dédale pour le peuple grec, passait pour avoir inventé la sculpture, c'est, pour le juif, Tubal et Jubal qui inventent les instruments de musique. C'est un fait constant que tous les peuples primitifs, ignorants de la lente formation des cellules de la matière — comme d'ailleurs de la matière plus subtile des idées, cellules plus fines peut-être, tout simplement — se plaisent à symboliser en des faits merveilleux et brusquement apparus — et ce sera de même un jour le « miracle » au sens chrétien — la patiente évolution qu'ils ne savent pas comprendre, et en quelque sorte concrètent en dieux et en héros, les origines ou les inventions des objets qu'ils admirent, la découverte et la croissance des arts qu'ils aiment.

En somme, l'hypothèse la meilleure qu'on puisse établir sur le sens et le son de la musique dans l'Orient primitif, avant les Grecs, est, presque certainement, que, servante de la poésie, comme j'ai expliqué que la peinture l'était restée de la sculpture et de l'architecture dans toute l'antiquité, et plus étroitement encore

s'il est possible, esclave du rythme des paroles et du sens secret des dogmes religieux, elle n'a dû être que l'accompagnement discret des prières, à l'origine — quelque chose comme la « basse » des formules religieuses chantées par le peuple. Et c'est encore ce qui confirme la loi de l'asservissement premier de tout art à une forme de religion.

Il faut aussi toujours tenir compte de ce fait que les peuples d'Orient, très lents à évoluer, et, de nos jours encore, pareils à leurs très lointains ancêtres par certains détails de leurs mœurs, de leurs habitudes ou de leur inconscient atavisme, peuvent, par analogie, nous donner, à des époques extrêmement distantes de l'histoire et du progrès humain, le sens presque exact de l'analogie avec ce qu'ils devaient être et de ce qu'ils devaient chanter, il y a trois ou quatre mille ans, aux bords du Nil ou de la Mer Rouge, par ce qu'ils sont et par ce qu'ils chantent aujourd'hui encore près du Caire, dans les barques qui remontent le grand fleuve Jaune ou dans le sanctuaire des persistantes synagogues.

De fait, la chanson actuelle du fellah rêveur qui chante en hélant son bateau primitif, doit ressembler fort aux chants plaintifs et monotones qu'on s'imagine entendre encore sortir des lèvres de pierre du chanteur muet aux bas-reliefs des Pyramides. Les tonalités et les modulations du cantique de la synagogue, par exemple, aux cérémonies des mariages israélites, doit donner la sensation presque juste des mélopées que chantait le grand prêtre dans le temple de Salomon.

Les légendes grecques, qui sont toujours d'une poésie élégante et raffinée et, toujours aussi traduisibles en formes belles par les grands arts plastiques, comme il

convient à la pensée d'esprits vraiment et magnifiquement réalistes, que choquait l'abstraction isolée des apparences les exquises légendes mythiques de l'Apollonique Orphée déchiré par les Ménades, de Marsyas victime d'Apollon vengeur, de Mercure et d'Apollon disputant le trépied de Delphes, sont symboliques de véritables « mouvements d'art » — presque d'écoles de musiques rivales.

Les rudes Doriens que nous avons vus descendre de leurs montagnes, pour rejoindre et combattre aux bords de la grande mer bleue les Ioniens, venus d'Asie avec le vent favorable et les idées charmantes, avaient, dans cette lutte heureuse, mêlé aux baisers mortels le sang des races opposées. Et de ce divin baptême, sur ce sol prédestiné, étaient nés, — comme du sang d'Adonis les anémones sacrées — tous les arts et tous les rêves qui allaient enchanter le monde.

C'est l'ancien mythe de la flûte phrygienne ou lybienne contre la lyre dorienne; et c'est l'explication de la fusion féconde, nécessaire, mais assez lente, des goûts poétiques et musicaux, c'est-à-dire des lointaines habitudes d'oreille, des deux races « homme » et « femme » — comme les avaient surnommés les Grecs eux-mêmes — qui devaient, en se combinant, donner la pure clarté d'intelligence qu'aucun peuple ni aucune religion, par conséquent, n'avaient encore formulée avec cette perfection : la consciente et très rationnelle beauté grecque.

Il n'est pas probable que la musique, comme moyen d'expression de la pensée, n'ait pas, à côté, sinon à l'égal des autres arts, grandi, progressé jusqu'aux nécessaires significations, enfin donné à son tour sa preuve en triomphale vérité, dans ces lumineuses

villes des Hellènes. Mais, comme on l'a très finement dit, les Grecs connaissaient et pratiquaient certainement une musique, mais non pas la musique, dans le sens absolu que nous donnons à ce mot [1] ; et, ainsi que j'ai essayé de le montrer pour la peinture, les jours n'étaient pas encore venus de cet art merveilleux, qui touche d'un côté aux problèmes les plus scientifiques des mathématiques absolues, de l'autre aux confins du monde le plus irréel, le plus abstrait, le plus inconnu. En fin de compte, le rationalisme clair, heureux et mesuré des Grecs ne pouvait logiquement mener la musique aux bords effrayants du grand rêve universel.

Si le génie grec a deviné un jour le sens profond du formidable symbole qu'il avait lui-même nommé — le secret du grand Pan que nous appelons aujourd'hui le mystère de la Nature — il ne l'a jamais traduit complètement ; il n'en a jamais recherché les incertaines limites, arrêté qu'il fut toujours aux bornes visibles et sensibles de l'idéal absolu par son persévérant et jeune amour de la réalité. Il est vraiment impossible d'attribuer aux Grecs, si l'on étudie, si l'on aime leur délicieux et sain génie, le sentiment profond, complet, intime, de l'irréelle musique, forêt vierge des derniers rêves que défrichera l'avenir. Il faudra le brûlant passage de l'idée chrétienne, destructrice de la splendeur et de la clarté païennes ; il faudra bien plus encore la venue de la tremblante et sensible peinture, l'évolution merveilleuse des couleurs à travers la magie de l'atmosphère — à travers le prisme de l'âme humaine — pour donner aux sons, c'est-à-dire à la musique, vibration rai-

[1] H. Lavoix. *Histoire de la musique*, p. 30.

onnée, émotion « notée » d'esprits de plus en plus raffinés et de plus en plus sensibilisés en idéal, le temps et l'espace d'épanouir leurs ondes insaisissables et magnifiques.

Du moins les Grecs ont-ils connu et aimé la majesté des voix unies en grande masse — probablement chantant à l'unisson toujours ou tout au moins à l'octave, selon que les registres superposés des voix d'hommes, de femmes et d'enfants se mariaient ou que les accompagnaient les instruments différents, ce qui s'appelait « magadiser ». Ils avaient hérité des Egyptiens et des peuples d'Asie l'usage de faire chanter les hommes en chœur, d'abord pour les cérémonies religieuses exclusivement aux époques archaïques, plus tard pour des cérémonies profanes, encore que, en dehors des fêtes privées chez les riches citoyens, les réunions de ces sortes de corporations avaient toujours un but ou un prétexte liturgique, comme les grandes Panathénées à Athènes ou les fêtes des jeux à Olympie. Ce qui est certain, c'est que, à une époque plus avancée, ils introduisirent au théâtre, dans les grandes œuvres tragiques, les masses chorales pour soutenir l'effort du poète. Mais le théâtre même, à cette époque, conserve encore quelque chose de la majesté sacrée, du symbole hiératique. La tragédie antique est en somme une sorte de « mystère », joué exactement comme le seront au moyen âge les « miracles », religieusement constitués, écoutés comme des tragédies religieuses. A Athènes, ce nom même de poète lyrique implique l'idée d'une musique s'ajoutant à la parole — la lyre au verbe.

Dans quelle mesure étaient chantés les poèmes de Pindare ? Comment se mêlaient les chants du chœur

— alors bien clairement représentatif du peuple dans l'action théâtrale — aux tragédies d'Eschyle, puis de Sophocle, puis d'Euripide, puisque aussi bien on a pu aller jusqu'à comparer la représentation d'une pièce d'Euripide à un opéra moderne. La probable ignorance où étaient les musiciens de ce temps, de ce que nous appelons aujourd'hui la polyphonie, et même de l'art des modulations — venu par l'admission des dissonnances, et qui, en se formulant peu à peu depuis le Moyen Age, a constitué en somme toute la musique moderne — enfin la nécessité absolue d'entendre à grande distance, clairement, toutes les paroles de l'action, dans les théâtres en plein air dont se contentèrent si longtemps les Grecs, ont dû obliger la musique antique à se contenter du rôle d'accompagnement lent et comme en sourdine, ou encore d'intermède entre les actes.

Même en supposant cette musique la plus raffinée qui soit pour l'époque et la plus savante, dit-on, au temps d'Euripide, ou même enfin se modernisant presque à notre manière, l'époque Alexandrine, on ne saurait logiquement lui attribuer un rôle plus grand et plus significatif dans l'histoire des arts de l'antiquité. En effet, à l'époque première de cette musique déjà populaire, déjà organisée en tant que forme d'art, ayant ses lois, ses règles, ses canons, comme disaient les Grecs, amoureux en tout de méthode et de symétrie, correspond le temps des fortes et austères tragédies d'Eschyle. Là, le chœur, c'est bien la voix du peuple intervenant à chaque instant dans l'action, comme le moraliste en quelque sorte de notre moderne théâtre, donnant le jugement de la foule sur l'action ou sur le symbole représenté, commentant enfin le drame au sens de l'antique ἀνάγκη — paraphrasant ainsi le

dogme antique de la fatalité qui mène le monde. Dans la seconde période, avec Sophocle, apparaissent les effets d'instruments variés et bientôt la danse; et rien n'avait un sens religieux plus intime et plus mystérieux que les danses pour les peuples antiques, qui tenaient ce souvenir lointain de leurs très anciens ancêtres d'Orient. Dans la troisième période enfin, avec les plus libres et plus faciles tragédies d'Euripide[1], la musique a presque envahi le drame, et peut-être pourrait-on chercher jusque-là l'origine de cette conception théâtrale plus complète, que de grands artistes modernes ont cherché à rétablir et à renouveler dans sa totale grandeur.

Ces trois belles époques grecques ont évidemment constitué une musique. Elles ont, probablement aussi, établi la base des règles futures, élevé le piédestal sur lequel nous élèverons triomphalement la moderne muse. Et cette trilogie encore — sous la forme diverse toujours et toujours renouvelée de la symétrie trinaire qui engendre partout, à tous les âges du monde, les plus belles œuvres de l'âme artiste — s'enveloppe du sens symbolique et complet que l'esprit grec aimait à donner au mot Μουσική, qui comprenait à la fois la musique, la poésie et la danse, tout le délicieux commerce avec les Muses, ou ce que, plus hautement, Platon nommait « toute l'éducation de l'âme ».

Car belle et sacrée était la danse, comme le chant, comme le verbe. Le souple, le désirable geste de la

[1] Dans l'orchestre de théâtre on employait des chœurs de voix, de cythares et de flûtes. Euripide fut le poète qui donna le plus d'importance à la musique et Aristophane lui décocha plus d'un de ses traits pour avoir été trop musicien ; certain duo d'Andromède fut tellement populaire que les habitants d'Abdère en étaient obsédés. — H. Lavoix. *Histoire de la musique*, p. 50.

danse, symbole charmant du don des êtres à la divinité protectrice ou à l'amour vainqueur, le geste exquis et pur, « un peu plus qu'humain », qui n'est plus pour nous, modernes, qu'un plaisir rare des yeux, superficiel toujours, malsain quelquefois, quand il n'est pas relevé d'art supérieur, était vraiment alors un geste de foi et de beauté, presque un rite religieux. Son sens plastique, philosophique, « divin », durera tant que le Christianisme n'aura pas appris à l'homme étonné que la force ou la grâce du corps — la noble beauté de l'être visible — est entachée de souillure et menacée de déchéance spirituelle. Ainsi, avant la grande évolution de beauté morale peut-être, mais non de splendeur physique, le charme des gestes aura sur tout art une influence créatrice et superbe, donnant presque une explication morale à sa façon, de la beauté — de la vérité — physiques. L'art grec, pas plus que la religion antique, n'a jamais séparé des formes du corps — des apparences charnelles — le sens profond de l'idéal, en respect du beau et en dédain de toute morale conventionnelle. Etait-ce donc une infériorité?

Si l'on veut admettre que la musique antique — si belle qu'on la suppose, cadencée et grave, ou fine et légère, si loin qu'on la puisse croire amenée par la race grecque vers la perfection de sa signification esthétique pour le temps — a seulement suivi les processions sacrées au temple, accompagné les drames au théâtre ou dans la vie privée même des citoyens, amusé l'heure des repas et des réunions amicales, sans qu'elle ait jamais pu atteindre à la domination des foules, au gouvernement des hommes, enfin au libre et suprême consentement du peuple, c'est donc que l'évolution des arts ne pouvait, aux heures si belles d'Athènes, de

Sparte ou d'Olympie, dégager des désirs de l'homme le parfum plus subtil réservé à la moderne culture. La réceptivité de l'âme humaine, de Périclès à Hadrien, n'était pas prête certainement pour l'exquise hyperesthésie des sons — pour l'ivresse sacrée de la musique.

Les Romains, comme toujours, n'auront fait qu'augmenter outre mesure, et non grandir, que grossir enfin les moyens d'art qui leur étaient venus de chez les Grecs. Les Odéons, les Conservatoires de Rome ou d'Athènes gouvernée par Rome s'empliront d'élèves, formeront des écoles rivales, mais surtout des « virtuoses », ce qui est en art toujours le commencement d'un manque de foi et le symptôme d'une décadence prochaine. Néron, excellent artiste et peut-être assez bon empereur, quoi qu'on dise, viendra chanter sur le théâtre où, quatre siècles auparavant, avait été donnée la première représentation des « Perses » du grand Eschyle, rendant pour une heure la vie de la sonorité et l'esthétique gloire au proscénium sacré qui avait entendu les paroles merveilleuses du beau peuple vainqueur des Barbares. On dit même[1] qu'il se fit un jour payer chez un riche amateur, tout comme aujourd'hui un ténor en Amérique, pour avoir la sensation des « planches » et connaître l'ivresse des applaudissements et des couronnes, ce qui marque chez un empereur quelque curiosité et un sens artiste très prononcé.

D'autres empereurs jouèrent fort bien des instruments à la mode. Et pendant ce temps-là, le monde continuera de tourner, et cela n'aura qu'un très lointain rapport avec la signification profonde, nécessaire, de l'Art,

[1] On a prétendu qu'il s'était loué à un riche Romain, moyennant un million de sisterces (277.900 francs), pour chanter chez lui.

jusqu'au jour où insensiblement, comme d'un germe secrètement déposé dans le sol montera au cœur de l'homme nouveau, du peuple triste, inquiet, mais changé, le besoin de chanter après qu'il aura souffert — parce qu'il aura souffert et prié.

La musique antique meurt, faute de soleil et de joie, à la porte des catacombes chrétiennes. Le chant de l'avenir, d'extérieur, va devenir tout intérieur. Et patiente, et purifiée, la musique nouvelle, comme la nouvelle prière, comme la prochaine beauté, en puissance d'espoir et d'amour, attendra pour renaître l'heure du consentement des peuples réunis ou plutôt reformés autour d'un autre idéal, et, pour s'épanouir, l'espace et le mystère de la future cathédrale.

CHAPITRE II

L'ÈRE CHRÉTIENNE

§ I. — **Les Cathédrales.**

Comment s'éveilla l'art chrétien ? C'est une délicieuse recherche encore de démêler, parmi les achantes grecques, fanées et dédaignées, à Rome, puis, à Byzance, au travers des rinceaux d'Orient couvrant les chapiteaux cubiques de la Perse voisine, les premières fleurs d'essence, de parfum chrétien. Ainsi, dans l'ombre mystérieuse des catacombes, alors qu'on élève encore des temples superbes aux grands dieux païens, des artistes timides, tremblant d'être surpris, travaillent en secret, et, pour tenter de représenter autrement d'autres personnes ou d'autres idées, déforment les gestes et changent maladroitement les draperies des statues qu'ils voient tous les jours, en traversant l'antique Forum. Incapables encore de formuler un idéal qui d'ailleurs, à l'origine, échappe aux images et les renie même, d'un Apollon mal copié ils font un Bon Pasteur bien gauche, et le peuple s'en contente, qui ne voit pas d'autres choses encore, si déjà il espère « autrement ».

Tant que la religion nouvelle reste proscrite et cachée, elle n'a pas d'art propre. L'Art, en fait, vit toujours de

lumière. Les jeux du jour sur les saillies de l'architecture ou sur les plans primordiaux de la construction sculpturale, l'éclat des couleurs sous le soleil sont les lois mêmes des arts plastiques.

Aussi bien le dogme de la nouvelle foi repoussait toute forme, apprenait à haïr toute extérieure beauté. Saint Paul, prêchant en plein Athènes, peut s'indigner de la splendeur des chefs-d'œuvre encore debout dans la ville sublime. Quelle antithèse forte et significative ! Cette parole ardente qui annonçait au monde la vérité prochaine — la vérité renaissante une seconde fois, mais maintenant en intérieure beauté — ce verbe prophétique de l'apôtre insultait, au cœur même de la Grèce mourante, les marbres divins, formes blanches et pures de la première vérité apparue et formulée en beauté extérieure. Trop de beauté ! semblait dire le monde, épuisé de chefs-d'œuvre. Il fallait, pour retrouver la jeunesse et la vie, retourner un moment à la terreur primitive d'autrefois. Ce moment dura près de sept siècles, du moins en Occident. Rome et l'Art ont dormi à peu près de Constantin jusqu'à l'an mil. Mais il ne faut pas oublier que, pendant ce beau sommeil barbare, en Orient se faisait lentement l'évolution morale et artistique. Les idées et les architectures, chassées de la Ville Éternelle, se reforment et se recommencent à Byzance. Et c'est encore des ferments de cette civilisation grecque, dégénérée partout, morte à Rome de trop de gloire et de trop de force, mais encore travaillée, du côté de l'Orient, de révolutions et de rêves, que renaîtront les formes pour vêtir des désirs nouveaux.

Il était toujours resté des artistes en Orient, malgré toutes les chutes et les décadences. La Beauté semble ne pas vouloir mourir au pays de soleil, parce que le

peuple, permanence de l'espoir, ne se déshabitue pas de l'aimer.

Dans ce milieu grec, toujours vivifié des songes du mystique Orient, le Christianisme, bon gré mal gré, dut finir par extérioriser son culte, et ses idées, pour être compris, entendu et vu. Dans tout l'Empire, de Byance à Rome, le grec était la langue des Evangiles, qu'on se répétait encore en secret. C'est, en somme, en ce beau et doux langage que l'humanité commença vraiment d'apprendre la « bonne nouvelle ». L'art, doucement, mystérieusement, entra dans les âmes avec l'ancien langage des dieux, dont le dieu nouveau — imprudemment — s'était servi[1].

Puis la grande politique, qui mène les hommes, mais que les événements mènent, intervint ; et la fuite des empereurs vers l'Orient fut le grand fait du IVe siècle. Pendant trois siècles, le Christianisme proscrit n'avait eu, en réalité, aucune représentation artistique bien personnelle, et, d'ailleurs, n'en avait nul besoin. C'était de nouveau une enfance des hommes.

Historiquement, rien de plus intéressant que cette fuite impériale, ce grand départ de Rome. Les empereurs, qui ne rêvent plus que de la nouvelle demeure de l'Empire agrandi jusqu'à l'impossible, dévalisent littéralement Rome de ses chefs-d'œuvre. Les temples seuls, intransportables, restent en la ville abandonnée, vide de statues et de pensée. Et, ce qui est plus remarquable encore, le Christianisme croîtra autour des admirables monuments, sans les comprendre, sans les voir, longtemps même sans les toucher. Les temples, à

[1] Jésus parlait la langue syriaque, mais la diffusion de la religion nouvelle par les Evangiles se fit en grec.

Rome, et dans toute l'Italie, subsistèrent très longtemps, à peu près intacts, beaux toujours, silencieux, inutiles, insignificatifs. Ce n'est que plus tard que les chrétiens, comme s'ils avaient eu longtemps peur de ces grandes œuvres pures — de ces grands fantômes de marbre encore imposants au milieu d'eux — oseront en approcher, puis y dérober les colonnes ou les tombes pour leurs premières basiliques et leurs premiers autels. Un tombeau païen, à peine changé de nom, sera l'autel chrétien des catacombes primitives. Les colonnes volées à Jupiter Stator ou à Apollon, porteront, matière humiliée, mais toujours vivante, le plafond du Christ, et garderont, malgré tout, quelque chose encore de la majesté morale et de l'appareil matériel des temples païens.

C'est ainsi que les premières basiliques furent construites, qui devaient étrangement ressembler à des temples moins bien faits. Le premier type de l'Église chrétienne — de la nouvelle secte avouée, reconnue, et bâtissant à son tour — la basilique constantinienne n'est qu'une réplique à peine déformée des basiliques de justice romaines; comme d'ailleurs les nécropoles souterraines, premières églises secrètes et bien cachées, avaient leur point de départ architectonique dans les constructions souterraines de l'antique Orient. Le sens des mesures du temple était parti avec l'âme du Dieu, ou la tunique de la Déesse; mais l'« esprit nouveau » des pierres animait déjà l'œuvre à peine transformée, s'il n'en avait encore modifié les apparences. C'est ainsi encore qu'une basilique comme Sainte-Marie-Majeure, par exemple, peut, malgré tant de déformations successives, donner encore aujourd'hui quelque idée — comme une rapide et suggestive impression à

l'artiste qui passe — de ce que devait être un temple au temps de l'Empire romain.

On peut voler des colonnes ; on ne vole pas des idées. Et il faudra attendre longtemps le retour d'Orient des portées, des courbes et des perspectives pour que l'Église véritable — complètement significative d'autre chose — s'élève en Occident. Cette « rentrée » se fit par le hasard, si curieux historiquement, de la rapide excursion, en Italie, des empereurs déjà orientaux et de l'art bysantin avec eux, à Ravenne. Et ce jour-là, revinrent en Occident les anciennes idées refondues au génie d'Asie et rajeunies à la fois par les formes de Perse et de Syrie, matériellement, et par la flamme venue de Jérusalem, moralement. « Par cette fissure passera toute l'essence du parfum chrétien, exhalé des encensoirs de Bysance. L'art romain, en Italie, sortira un jour de ces voûtes d'or et de ce lourd appareil [1]. »

Pendant ce temps, s'était insensiblement opérée l'évolution des mœurs et de la politique de l'Empire, transplanté si brusquement au merveilleux point central entre l'Europe et l'Asie où s'élevait Bysance. La prédominance d'Asie recommençait. Constantin devait ressembler bien plus à Darius qu'à Auguste. La décoration de la Sainte-Sophie, qu'il commença, devait avoir de curieuses analogies avec l'appareil des frises de Suse — en tout cas bien plus qu'avec les chers bas-reliefs de la cella du Parthénon. L'église de ce nom que nous voyons encore, et qu'éleva Justinien, est, sans doute, de la famille du temple de Salomon et parente, pour la magnifique incorrection, de quelque

[1] Art et Métier. *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1898.

Korsabad. L'idéal grec, si profondément rationnel, si purement humain, est complètement oublié. Sainte-Sophie n'a presque plus rien d'antique, au sens où nous entendons l'esprit païen dans les arts. Il faut, pour la comprendre et l'aimer, voir dans cette magnifique et hybride construction, dans cette maison d'or, de symbole et d'ignorances, uniquement le point de transformation, de déformation antique où commence à apparaître le nouvel effort d'art, l'essai nouveau de beauté. C'est, par excellence, le temple de transition, exprimant merveilleusement — par conséquent, en chef-d'œuvre tout de même — cette extraordinaire époque du monde, où tout se dissolvait, alors qu'on croyait, au contraire, à un aboutissement de tout, où la puissance romaine, si longtemps significatrice de la civilisation intellectuelle dans l'univers connu, mourait doucement de sa trop longue richesse, rongée à la base par le petit germe de sublime tendresse, jeté un jour à l'homme orgueilleux d'une divine main.

On sait que la première église de Sainte-Sophie, celle de Constantin, fut inaugurée le 11 mai 330. C'est vraiment là le commencement, en architecture, en signification artistique complètement formulée, du Christianisme enfin triomphant, puissance reconnue et déjà imposée à l'avenir par l'énorme force — par la vitesse acquise — de la civilisation romaine. Et cette civilisation était déjà mortellement atteinte, sans qu'on s'en aperçût encore, mais chargée en sa décomposition même de déposer partout le nouveau germe de vie. Au point de vue philosophique, l'évolution aussi est commencée à l'heure même où, en art, la matière et les procédés techniques changent. Donc, le sens aussi va

changer des monuments et de l'expression en beauté formelle de toutes les idées nécessaires.

Par une curieuse coïncidence, la mosaïque alors — qui est à demi sculpture pour la matière et à demi peinture pour l'aspect — devient le grand principe décorateur. Peut-être est-ce là la vraie naissance de la peinture, si on veut la voir et la comprendre libérée de son esclavage au milieu des autres arts, et par conséquent cherchant à exprimer à elle seule la Beauté future.

De fait, l'antiquité civilisée ne s'était guère servie de la mosaïque que pour les pavements du sol ou les revêtements des murs inférieurs dans leur monuments. Tout de suite, les premiers artistes chrétiens vont s'en servir pour représenter des idées et des êtres supérieurs, et logiquement la placeront dans les frises, les plafonds ou les voûtes. Ce qui était en bas, sera en haut. Bientôt, le Christ lui-même, triomphal et doux, présidera au sacrifice du fond des absides dorées. La peinture sera décidément le grand art chrétien — j'entends l'expression la plus sensible, la plus conforme, de l'idée nouvelle. Elle aura donc aussi son origine dans une idée religieuse ; et, toute émancipée que nous la verrons devenir un jour, elle retrouvera souvent, dans le cours des âges, à cette source lointaine une grâce infinie.

On sait avec quelque certitude que cette évolution des arts, par la coupole retrouvée ou recommencée, en architecture, par la mosaïque autrement employée, en peinture, date de Constantin. N'est-il pas très probable que cette date même et le lieu du retour — cette extraordinaire et naissante Constantinople, aux bords des mers les plus belles, au centre du monde

connu, indiquent suffisamment les sources et les raisons de cette évolution de l'Art et des volontés?

La coupole, pratiquée dès longtemps en Perse et même en Assyrie, est retrouvée en ses difficiles lois par des architectes natifs d'Asie. La mosaïque en grands tableaux sur les murailles, n'avait-elle pas déjà orné les palais de Suse; et qui sait si les peintres n'avaient pas fait, pour les voir et les admirer, le facile voyage d'Asie? Voici, encore une fois, le chemin des idées retrouvé, le chaînon renoué des formes continues, et le témoignage constant, fidèle et sincère de tous les arts, au milieu des incertitudes de l'histoire.

De Constantin à Justinien, en Orient, on construisit, selon le type nouveau, beaucoup d'églises. On a pu dire justement que cette période fut pour l'art chrétien, l' « âge de formation ». Mais, il est curieux encore de constater que, pour exprimer et contenir une religion d'origine et d'essence absolument orientale, l'art comme instinctivement, refait des types et recommence des formes de pur Orient, même après l'extraordinaire rationalisme de l'art grec encore debout dans les cités, même si près du pays clair et pur où l'architecture et la sculpture venaient d'atteindre une telle perfection dans une telle sobriété. Et voici, que la religion la plus idéaliste, la plus dégagée, à l'origine, des images et du luxe extérieur, ne va trouver, pour s'extérioriser au peuple qui attend, que des formes d'extrême richesse et de beauté barbare.

Au moment même, où des artistes venus — revenus d'Orient — construisent à Ravenne l'admirable église de Saint-Vital, et le délicieux tombeau de Galla Placidia, revêtu, comme d'idéales plumes de paon, de bleu, de

cinabre et d'or, Justinien[1] qui était un barbare de génie, complètement étranger de naissance et d'esprit à cette civilisation grecque qu'il allait porter à l'extrême de la puissance et du luxe, ordonne la construction immense de la nouvelle Sainte-Sophie.

De tous les coins de l'Empire, on avait fait venir à grands frais les matériaux les plus beaux. Des dépouilles des dieux oubliés, la « sainte sagesse » se para sans honte. Hélas, toutes les époques vraiment créatrices ont détruit toujours quelque chose d'antérieurement beau !

Des dons aussi vinrent de tous côtés, même de la lointaine Rome, pour l'embellissement de la nouvelle église — du nouveau symbole. Et voici de nouveau à l'œuvre attendue, nécessaire, le consentement du peuple qui lui donne toute signification. Les jours de l'or vont remplacer les jours du marbre.

Il y a autant de distance artistique et intellectuelle — statique et morale — entre Sainte-Sophie et le Parthénon, qu'entre un rêve d'Assyrien et un raisonnement d'Athénien. Homère eût pu revenir, sans s'étonner beaucoup, à Bysance, et l'eût appelée encore, comme Mycènes jadis, « la ville aux choses d'or ». Et, quand le 27 décembre 537, Justinien, en grande dalmatique dorée, debout sur un char à quatre chevaux, arriva devant l'église éclatante, et, descendant parmi les cris du peuple et les chants des prêtres, courant de la porte d'or jusqu'à l'ambon, et là, les mains étendues, s'écria : « Gloire à Dieu ! Je t'ai vaincu, Salomon ! » l'antique vertu — l'autre sagesse — était tout oubliée pour la nouvelle folie du rêve éternel.

[1] Né en Dardanie, en 482, d'une famille de paysans illyriens.

L'église, de ce jour, dévia — pour le plus cruel démenti à l'humilité sublime du principe, mais pour la meilleure joie des artistes, ces éternels païens — du grand songe, si noble, si simple, si dégagé de formalisme extérieur, qui chantait au bord du lac de Tibériade. L'idéal, si beau, n'avait pu résister quatre siècles seulement, en ce magnifique et lumineux Orient, à l'invincible atavisme de joie païenne et d'humaine vanité.

Pendant tout un siècle, les Iconoclastes — que nous devons grandement haïr, nous autres artistes, mais en qui peut-être l'idée initiale de Jésus se reconnaissait mieux — tentèrent de retourner à la simplicité touchante de l'Evangile. Trop entiers dans l'idée absolue, trop violents aussi, ils se heurtèrent à la résistance des habitudes, cette grande force populaire. Ainsi que le feront un jour les protestants. comme eux très peu créateurs d'art, ils ne purent construire des choses très belles avec des seules abstractions. La lointaine, l'atavique accoutumance de voir l'or de la beauté avant d'en comprendre l'âme, l'indestructible besoin du peuple de toucher ce qu'il adore, auront en ces deux circonstances de même origine morale, le même résultat. Les peuples errants ou conquérants feront toujours de la pensée ou de la gloire. Les peuples artistes retourneront toujours aux formes belles, vêtements visibles et brillants de leur croyance, laissant les abstractions aux peuples tristes — ou à l'avenir.

Plus tard, le concile de Nicée[1], en rétablissant le culte des images. comme nous le verrons plus loin, ressuscitera les arts dans tout le monde grec, héritier à la fois de Rome transplantée sur le Bosphore et de l'Hellénisme

[1] Le 2e concile de Nicée, en 787.

survivant sur ses propres ruines. Si, pour les images, la question ne fait pas de doute, il est également probable que, pour la construction des églises, les architectes retrouvèrent toute liberté. La décoration sans figures, purement ornementale, sans doute les avait grandement gênés, encore que les entrelacs et les fleurs aux chapiteaux, les rinceaux charmants et les mille variétés de feuillages eussent, pendant ce temps-là, librement poussés sur les architectures un peu lourdes et compliquées de ces siècles tourmentés aussi ; car les choses ressemblent toujours au temps où elles vivent.

La grande conquête, en tous cas, est la coupole. « Alors, a-t-on dit, très justement, on voyait partout arcs sur arcs, coupoles sur coupoles ; toutes les surfaces rectilignes, carrées, angulaires des temples d'Athènes, se changèrent dans les églises de Constantinople en surfaces circulaires, curvilignes, concaves à l'intérieur, convexes à l'extérieur. » Décidément, le monde tourne.

Dès ce moment, tout l'Orient Byzantin fait de la coupole retrouvée, ai-je dit, non pas inventée, son plaisir et sa gloire. Elle est le grand problème de tous les architectes et le plaisir de la foule. Nous avons vu qu'elle venait directement d'Asie. Ainsi plus tard, la Russie, toujours un peu asiatique, en fera son type préféré de construction, qu'elle garde encore. Et jusqu'à Rome, très longtemps après, et jusqu'à Paris, la charmante forme arrondie, forte et svelte, comme un beau fruit, mettra sa sphère aux splendides modelés, sur les temples et sur les idées les plus modernes.

Les deux architectes de Sainte-Sophie que, par hasard, on connaît, Anthémios de Tralles et Isidore de

Milet, ont donc été de grands artistes, puisque, à l'heure nécessaire, ils ont défini en un chef-d'œuvre, logique avec le temps, la transformation du temple, du toit des idées. Et Théodora, ancienne danseuse devenue par hasard ou par intelligence impératrice, fut heureuse, comme ils furent grands, puisqu'elle naquit au temps où se faisaient ces choses, et en garde quelque reflet d'éternelle gloire. Il y a certainement des villes, comme des êtres, privilégiés. « Il y a, à certains moments de l'histoire, des heures décisives — des jours de l'homme — qui expliquent pour un temps l'énigme de l'humanité[1]. »

Dès le temps de Constantin; mais bien plus, et d'une façon triomphale, excessive même, sous Justinien, l'emploi des matières précieuses — ô pauvreté délicieuse de Bethléem ! — fut de mode dans toutes les églises nouvelles. Les mœurs même de la cour de Byzance étaient d'un magnifique et un peu lourd asiatisme. L'usage des beaux objets et des somptueuses étoffes était renouvelé d'Assyrie. Une orfèvrerie superbe prit alors naissance, créant les vases du culte d'abord, puis des objets de haut luxe pour les fêtes impériales au Grand Palais. Et cet art de l'orfèvrerie aura plus tard une influence considérable sur l'évolution du goût en Occident, colportés que seront bientôt ces beaux objets en Italie et en Gaule même, où ils agiront — comme jadis les vases ou les stylets d'or de Tyr et de Sidon apportés en Grèce par les Phéniciens — sur l'imagination des sculpteurs romans, puis des imagiers gothiques, émerveillant les fidèles au fond des sanctuaires

[1] Art et Métier. *Revue des Deux Mondes*. La sculpture. 15 juillet 1903.

encore pauvres, enchantant les artistes accourus pour les toucher amoureusement.

Il est frappant que les supérieures idées dont les Grecs avaient eu à exprimer les formes en marbre pur, c'est-à-dire, par nécessité de matière, en lignes rigides et simples — les horizontales et les verticales étant à peu près seules employées et significatives de dogmes et de pensées similaires — il est évident que, ces idées s'étant transformées peu à peu, ce furent et ce devaient être d'autres arts qui se chargèrent de les traduire en visibles chefs-d'œuvre. On peut donc affirmer que les deux grandes nouveautés qui détermineront toute l'évolution artistique du Moyen Age sont la mosaïque et l'orfèvrerie. Les formes arrondies en voûtes sonores, les riches couleurs des mosaïques devenues le manteau prestigieux des symboles nouveaux sont donc bien les logiques témoins des rêves revenus d'Orient, comme en étaient revenus les modèles et les matériaux.

Certainement, le goût des objets de métal et surtout d'or fin curieusemeut ouvragé, était une lointaine réminiscence des villes phéniciennes de jadis. Peut-être en restait-il même, en quelques endroits du monde, des spécimens gardés dans des temples ou chez quelques collectionneurs d'alors. Et de Constantinople[1], où pendant plusieurs siècles, on aima jusqu'à la folie les statues dorées, les orfèvreries rares et les ivoires précieusement travaillés, les voyageurs prirent l'habitude d'apporter en Italie, et jusque dans le sud de la France, des reliquaires, des coffrets en forme d'églises, et des plaques émaillées, où les rin-

[1] Ch. Bagot. *L'Art bysantin.*

ceaux imités d'un lointain art persan semblaient à ces peuples — enfants dégénérés de la vieille Rome, mais hommes en train de se renouveler l'âme — plus riches, plus beaux, plus sacrés que leurs pauvres vases en humble matière.

Il est difficile d'affirmer dans quelle mesure ces modèles en petit renouvelèrent la forme de la grande architecture ; mais on devine — on sent, comme je le disais, à je ne sais quelle délicate sensation, suggestive d'analogies et de rapports secrets — en touchant ces vieux ors si doux et si beaux où les bleus émaux s'enchâssent comme de l'azur gardé du ciel ou de la mer, qu'ils furent les subtils et merveilleux intermédiaires. les — bons conducteurs d'idées — entre les grands artistes bysantins et les futurs, les prochains innovateurs d'Occident, qui élèveront les divines cathédrales.

Il est certain que beaucoup de vases, de plaques, de reliquaires de ce genre existaient en Occident quand commencèrent les recherches des architectes romans. On avait appris, à Ravenne, le nouveau mode d'appareillage des murs et des voûtes. On le tentait un peu partout en Italie, et dans le sud de la France notamment. Un moment, la Sicile fut le point de rencontre des deux symboles, des deux principes d'art et de race, qui sait ? peut-être le lieu prédestiné de l'union merveilleuse et si imprévue — comme de deux êtres précipités l'un vers l'autre par une force inconnue — des deux beautés, d'où allait naître l'admirable fleur chrétienne, la cathédrale ogivale, bâtie, selon les lois d'une portée nouvelle, pour le nouveau Dieu vainqueur et maître du cœur populaire.

L'invention de l'ogive, voilà la merveille vraiment significative du Christianisme en art. Comme la colonne

en Egypte, comme le chapiteau en Grèce, comme la coupole à Bysance, c'est bien encore la cellule originelle » d'un art, d'une idée, qu'une religion rend nécessaire et tente de rendre beau. Qui a vu le premier se produire le fait merveilleux ou le providentiel hasard, de l'heureux maçon de Mycènes ou de l'habile architecte d'Egypte, ou encore du beau maître ès-œuvres debout devant la cathédrale naissante en ce violent et passionné XIII[e] siècle ? Nul ne sait trop, car l'ogive se voit ou se devine en ces trois points, si distants du monde. Et qu'importe encore, pourvu qu'elle ait exprimé à son heure, cette fine et pieuse ogive — et Dieu sait avec quel mystique élan de toutes les forces de la pierre, — l'admirable élancement des âmes chrétiennes vers l'infini ?

Tout ce que l'art roman avait bâti — à Poitiers comme à Aix-la-Chapelle, à Vérone comme à Caen — n'était en somme qu'une évolution curieuse à coup sûr et très noble, mais très simple, de la manière de construire des Romains. Sans doute la longue et patiente tradition s'en était conservée chez les ouvriers latins. L'âme plus tranquille, plus lente, du peuple garde longtemps les idées nécessaires, les mène en quelque sorte jusqu'aux nouveaux artistes, jusqu'au génie réapparu, qui les feront germer à nouveau et fleurir en chefs-d'œuvre tout autres. C'est toujours la greffe de l'être privilégié sur la vieille âme populaire. Les maçons de l'an 1000 bâtissaient encore comme les Romains du temps de Vespasien ou de Trajan ; ils étaient seulement redevenus un peu plus enfants, l'ancien esprit les ayant quittés et les influences de Constantinople seules dorant encore un peu l'antique rêve.

Nous aimons, certes, ces sobres et lourds appareils, ces

fenêtres étroites et simples et comme timides encore à entr'ouvrir le sanctuaire, et les accouplements prudents des colonnes jointes. L'église romane est noble, froide, un peu triste, comme l'inquiète religion qui se relevait à peine des terreurs de l'an 1000. Mais, quelle rosée subite et merveilleuse, au renouveau de la confiance chrétienne, inonde et régénère le beau jardin gothique ! Partout l'Occident, de nouveau rassuré, se couvre d'églises. L'Art a décidément fait le grand voyage une seconde fois, mais il est allé cette fois un peu plus loin encore vers l'Occident — vers l'avenir — suivant la loi curieuse qui semble entraîner toutes les civilisations, tous les mouvements, dans les cités comme dans les nations et les races, de l'Est à l'Ouest. Le bel Orient s'endort dans la décadence de l'antiquité finie, ou dans le fatalisme de l'Islam. La flamme magnifique, créatrice des symboles, des dogmes et des arts, s'éteint de nouveau, comme aux temps de Ninive et de Tyr, dans les pays légendaires d'Asie. L'idée s'éveille aux pays de future raison, à qui l'avenir sans doute est promis.

« Toutes ces innovations, a-t-on pu dire précisément, ont été tentées tout d'abord, et semblent avoir pris leur développement le plus rapide et le plus complet dans l'Ile-de-France, la Picardie et la Champagne ». C'est, en effet, une parure vraiment française que cette efflorescence de l'art ogival dans les pays qui entouraient immédiatement le grand Paris naissant. L'aurore des belles formes autour de l'ardente capitale d'idées est admirable et presque unique dans l'histoire. Cette éclosion et cet épanouissement complet en cent cinquante ans, au cœur de notre pays — autour de l'âme renouvelée de notre vieille race, demi-celte et

demi-latine — est d'une beauté splendide. Et c'est, à son tour, le « miracle » de France.

Les vagues leçons latines, et je ne sais quelle exquise intuition d'Orient rapportées par quelques Normands revenus de Sicile, ou par quelques croisés « retour de Jérusalem », un lointain souvenir de sagesse antique avec l'audace merveilleuse d'une jeune confiance de fière Gaule — l'entêtement du Celte mêlé à l'esprit du Latin — tous ces sentiments s'épanouissant sur un sol ferme, parmi les paysages charmants d'une contrée verte et fraîche, ont produit, en quelques prodigieuses années, cette architecture de rêve et de réalité, à la fois audacieuse jusqu'à l'impossible et raisonnée avec le sens le plus fin des poids et des mesures, enfin la vraie architecture de France, la maison, le temple logique, en pierre spirituelle, de notre race.

En fait, il n'y eut jamais d'art plus national. Toutes les tentatives d'imitation qu'on en fit aux pays voisins, Allemagne, Italie, Espagne ou Angleterre même, sont toujours par quelques côtés ou inférieures de style et de construction par conséquent, ou bien postérieures en date. Les plus belles cathédrales restent l'œuvre de l'esprit français — de notre centre moral. Le chef-d'œuvre, le point de rencontre des plus beaux efforts ou des meilleures réussites — des plus pures portées — est peut-être Notre-Dame de Paris, que je prendrai comme type de nos grands témoins, ainsi que je l'ai fait du Parthénon et de Sainte-Sophie, pour d'autres époques-types de l'évolution des arts.

Notre-Dame de Paris est commencée en 1163, probablement presque achevée à la fin du XIIe siècle Notre-Dame est la contemporaine, le vrai témoin de Philippe Auguste. Tout autour de ce centre nouveau

de force ou de vie, que marque sur le vieux sol la belle Lutèce agrandie peu à peu par l'effort de toute une race, il semble qu'une couronne de tours et de clochers s'élève en signe de joie dans les provinces voisines. Amiens, Bourges, Rouen, Chartres, Beauvais, pour citer les plus belles maisons de Dieu — les prières de pierre les mieux réussies — se parent de pinacles et de statues, forêt de pierres au milieu des vieilles forêts vertes de la Gaule. Chateaubriand a pu dire, très éloquemment : « Les forêts ont passé dans les temples de nos pères, et nos bois de chêne ont ainsi maintenu leurs origines sacrées. » Sous le tour poétique de la phrase, il a semblé deviner l'exact sentiment des origines de l'art ogival. Il est impossible en effet que la vue, dès l'enfance, des longues avenues d'arbres droits se rejoignant au faîte, comme des nefs de verdure, n'ait pas donné aux artistes — ces passants que toute ligne ou toute forme émeut sur la splendeur du ciel — l'idée des hautes voûtes à construire au-dessus de leur idéal de chrétien, Là, comme toujours, les deux forces, les deux nécessités qui font, à leur choc, de la beauté, comme les deux pôles magnétiques font de la lumière, la sensibilité divinatrice de l'homme devant la nature immortelle et l'harmonie des lois absolues secrètement imposées à son effort, ont encore produit des chefs-d'œuvre, c'est-à-dire des résumés de temps, de matière et de volonté.

Au sommet du chemin moral que gravissait depuis près de douze siècles la foi chrétienne, au faîte de sa puissance idéale et réelle sur les foules — au maximum d'intensité atteint par l'idée nécessaire éclose en l'union des deux puissances — la matière de nouveau se plie à la volonté de l'artiste. Les cathédrales gothiques du

beau XIIIe siècle seront pour nous, dans la logique et philosophique évolution des évènements et des œuvres, encore une fois des points de repère dans le chemin de l'histoire. De temps en temps ces bornes admirables sont utiles pour marquer la route faite de l'intelligence générale et pour faire comprendre la suite de l'esprit humain.

Une église comme Notre-Dame, logique, nous l'avons vu, en sa construction matérièlle et idéale, belle parce qu'elle est au croisement humain où il fallait qu'elle fût, complètement significative parce que nulle opposition dans les cœurs n'effleurait sa masse admirable et pensive, est le plus beau livre qu'on puisse lire et relire — à genoux — sur ce puissant et douloureux Moyen Age, si fécond en germes pour l'avenir.

Pendant près de trois siècles, l'art ogival fleurit en Europe, de plus en plus affiné, exhaussé jusqu'à l'extrême des poussées architecturales, comme à l'extrême s'exaltait la religion revenue brûlante des Croisades ces retours imprévus à l'Orient fondamental, que fait l'Europe nouvelle, fatalement, ardemment, comme pour y reprendre du rêve. Bientôt, orné, fleuri, flamboyant de rosaces et de fleurons impossibles, il ressemblera à ces fleurs trop haut poussées qui s'épuisent au grand soleil sur leur tige fatiguée. Et il suffira encore d'un hasard — qui sait si le hasard ne cache pas des lois encore mal connues de nous ? — de la découverte subite de monuments antiques dans des fouilles en Italie au XVe siècle, de l'émotion de quelques artistes à toucher ces restes sacrés puis à en deviner bientôt le sens et les mesures, pour que, d'un brusque réveil, coïncidant d'ailleurs avec une réaction toute sensuelle de la pensée lasse d'obsession doulou-

reuse, la passion des foules, guidées par ces êtres privilégiés, ces précurseurs toujours attendus à l'heure nécessaire, les poètes ou les artistes, retourne aux désirs et aux besoins du vieux sol qu'elles n'ont pas cessé de fouler.

L'Italie, incorrigible païenne — elle l'est encore aujourd'hui, et le culte de la très Sainte Vierge n'a pas fait le moindre progrès moral sur le culte de la belle Isis ou de la chaste Vesta — a détruit d'un geste indifférent et charmant le beau rêve chrétien des gothiques. Quoi qu'on pense et quoi qu'on regrette de cet abandon, surtout en France, d'un idéal pour nous si magnifiquement national, c'est bien l'Italie la grande coupable de la fameuse Renaissance que subit alors toute l'Europe, qui retourna tout, art, idées ou politique, et dont nous sommes encore tout imbus.

En ce sens on a pu dire que la Renaissance fut proprement un mouvement réaliste. Ce fut plutôt encore la revendication de la joie humaine en face du renoncement trop longtemps imposé, pour sublime qu'il fût, à ces âmes vivantes où ne meurt jamais le désir puissant de sentir et de toucher, seul créateur des œuvres extérieures. Et ce mouvement ne pouvait tarder, historiquement, plus longtemps, étant moralement devenu nécessaire par la contradiction croissante entre les réalités tangibles, mesurables, statiques, dont vivent tous les arts plastiques — et plus particulièrement l'architecture — et le spiritualisme incorporel et inconstruisible d'un idéal et d'une religion qui ne prétendait tenir compte que de l'âme. Hélas! on ne construit pas des âmes; on n'en sculpte pas non plus. Tout au plus pourra-t-on plus tard en peindre le visible tourment, mais bien plutôt en chanter l'émotion intérieure.

Et, comme pour affirmer matériellement enfin le gique retour aux formes antiques — expressif, en ce ens, de réalité, de santé et de joie — et aux désirs qui hangeaient comme la société d'alors évoluait vers un légant paganisme de pensées, alors se généralise en talie l'habitude de travailler de beaux matériaux, marbre ou métal. Bientôt, comme s'ils en étaient revenus tout exprès pour en réapprendre le métier aux gauches artistes latins, les artisans chassés de Constantinople par l'arrivée des Turcs, accourent en foule. Le flot des beaux exilés se répandit parmi la race privilégiée, — magna parens virum — une fois encore ressuscitée sur son sol fécond et reposé, lui apportant la main-d'œuvre admirable nécessaire aux idées en formation.

En fait, la prise de Constantinople par les Turcs, en 1453, devint ainsi un événement artistique considérable, puisque l'exode des admirables artistes, dont la sève n'avait jamais cessé de se renouveler et de créer en ce milieu d'âme grecque, les ramenait à leur pays d'origine, retournant à Rome comme à l'aimant, chargés de présents, d'idées et de science précieuse dont le monde bysantin avait lentement et patiemment composé l'essence avec des restes d'Hellénisme mêlés au lointain souvenir d'Orient.

Voici donc la Renaissance latine, victorieuse des rêves du Nord — l'esprit « classique » vainqueur de l'esprit « gothique ». Bientôt on ne construira plus que de rares églises en style ogival, bien que l'usage se perpétue encore assez avant dans le XVe siècle de garder ce style pour les chapelles ou les oratoires au milieu des châteaux les plus nouveaux dans le goût dit « à l'antique ». C'est par ces délicates œuvres religieuses

que finira le beau travail gothique. C'est par ces fines chapelles, trop élégantes ou trop oubliées dans les masses architecturales des constructions seigneuriales — de l'art civil — que s'évaporera l'encens religieux des derniers jours du profond et pur Christianisme.

Tout passe alors au parti du Roi, quittant le service de Dieu — c'est-à-dire à la force civile et à la politique des hommes de guerre. L'Art échappe partout aux grands rêves monastiques, à leurs lois austères, à leurs conceptions ultra-humaines, comme les nations elles-mêmes se libèrent de leur formule et de leur domination. L'architecture, abandonnant cet idéal particulier qui venait de l'influence des « ordres », — des ordres monastiques cette fois — dédaignant ces constructions qui prétendaient ressembler à l'infini de l'idée et pousser trop haut dans l'atmosphère des solitudes, l'architecture religieuse ne signifie bientôt plus que des symboles vides, des politesses à Dieu, ou des raisons de « combinazione » papales. Insensiblement on arrive — quel chemin parcouru ! — de la pure courbe, nette et pensive, des ogives de Notre-Dame aux pilastres royaux, aux voûtes pompeuses, au grand dôme solennel de Saint-Pierre de Rome, presque inutile église pour la prière, et magnifique salon de réception » d'un Dieu.

Ne semble-t-il pas que le chemin suivi par les idées et par conséquent exprimé par les monuments — représentatifs, quand ils sont beaux, des âmes qu'ils abritent — se voie d'une magnifique façon de Sainte-Sophie jusqu'à Saint-Pierre. Entre ces deux points — entre ces deux temples — tiennent toute l'histoire construite et l'évolution morale même de l'Eglise chrétienne.

Certes, on a construit encore de charmantes, de presque belles œuvres en religieuse architecture, après Saint-Pierre de Rome; et l'on peut refaire, en pensée pour les revoir, le délicieux voyage, en Italie, en France, en Allemagne ou ailleurs, près des grands fleuves, ces « chemins qui marchent », dans les villes énormes, ou au village, près des humbles rivières où se mirent les façades silencieuses des monuments déjà incompris. Sont-elles donc vraiment, ces petites chapelles ou ces grandes églises, faites de la vie complète d'un art aimé, total, logique, populaire enfin? Sont-elles, à l'égal du porche de Chartres, ou de la façade de Reims, ou de la nef d'Amiens, ou du chœur de Beauvais, significatives de la belle et douloureuse foi qui avait changé l'Occident, et par lui de nouveau fécondé le monde? Sont-elles, comme appareil, comme portée, comme perspective, en progrès de métier, ou en plus intense expression d'art? Non pas. Œuvres d'élégance ou de vanité, quelquefois encore de souvenir — architecturale coquetterie de l'Eglise devenue royale et mondaine ou robe de riche inutilité, non plus de pauvreté divine — les églises, jusqu'à nos jours, s'élèvent encore un peu partout par habitude, non plus par amour. C'est la grande et mortelle différence. L'âme des grands jours chrétiens est partie des nefs bien chauffées, encombrées de chaises et de préjugés. Faut-il croire que l'église est morte où ne viennent plus les femmes s'agenouiller sur les dalles froides, au sol plébéien? Je doute un peu des rapides, et d'ailleurs assez laides renaissances de foi, qui, comme des accès revenus de fièvre lointaine, font encore ici ou là des Lourdes ou des Sacré-Cœur. Et si le peuple oublie le chemin de l'église, qui donc, et pour quelle flamme, refera des clochers éperdus et

des tours sublimes ? Et si les pierres ne sont plus d'accord avec les prières, si elles ne « croient » plus, quels architectes sauront faire encore de vraies et sincères églises ?

§ II. — Les Images.

Quand l'évolution chrétienne commença de transformer le vieux monde, la peinture fut le mode d'expression le mieux adapté aux idées nouvelles. La sculpture était tenue partout en suspicion par l'Eglise, inquiète, à juste titre, de l'influence païenne des beaux corps éternisés par le bronze ou le marbre. Ces grands fantômes de dieux, encore debout par les cités que traversaient les apôtres de la foi nouvelle, leur semblaient de menaçante beauté. La peinture, au contraire, plus subtile, plus intime, et que l'antiquité, très probablement, n'avait employée qu'à des usages plus subalternes ou n'avait formulée en tous cas qu'en ouvrages encore inférieurs, qu'en chefs-d'œuvre d'intention déjà pourrait-on dire, mais non de signification complète — l'attachant en esclave d'abord à l'architecture, puis à la sculpture des bas-reliefs, puis en fresques la faisant servante décorative des intérieurs sous l'aspect de nos tapisseries en quelque sorte — la peinture allait donner à ces hommes redevenus enfants pour croire et pour aimer à nouveau, la joie des plus proches images — plus proches de leurs foyers persécutés et de leurs cœurs timides.

Des successives transformations de la mosaïque si anciennement employée en Orient, comme nous l'avons vu, puis, de la fresque pratiquée par les Grecs de la meilleure époque avec une habileté dont les livres

moignent, mais qui paraît dénuée de toute expression propre — on dirait aujourd'hui de toute sensibilité — ou encore des statues, des métopes et des bas-reliefs si longtemps peints en vives et enfantines couleurs par les Egyptiens et les Perses, et les Hellènes eux-mêmes ; de tous ces ouvrages enfin, de plus de métier probablement que d'esprit, aux icônes sertis d'argent et d'or qu'aimait Bysance jusqu'à la folie — jusqu'à mériter surtout la rude leçon des Iconoclastes, — le rôle de la peinture est bien curieux à suivre dans son expression de plus en plus adéquate à la nouvelle idée religieuse, après le grand triomphe chrétien, en tous les pays de domination romaine ou grecque. Au Moyen Age, après un long chemin de progrès lent et charmant, la peinture est bien définitivement l'art du Christianisme avant de devenir — la loi est toujours la même — avec l'affaiblissement de l'idéal religieux, l'art varié, sensible à l'excès, « humain » en un mot, qui en fera bientôt, de la renaissance jusqu'à nos jours, la forme moderne des nécessaires idées, en attendant la future musique.

Ce sont donc ces images saintes qui, pendant des siècles, vont nous donner, sinon exclusivement du moins avec l'intensité qui seule compte et prouve, le sens expressif des idées populaires, l'explication des rêves et des désirs communs à toute une génération, puis bientôt à toute une race. La peinture ne sera donc vraie, ne sera utile, ne sera belle que lorsqu'elle parviendra à exprimer ses ardentes formes de la foi, toujours changeante et toujours renouvelée, dont vivent au fond les penseurs, les artistes et par eux peu à peu le peuple. Car toute majorité formée autour d'une idée nouvelle est toujours une patiente accumulation de

minorités intelligentes, qui devinent et préparent le grand consentement nécessaire. Les artistes, en ce sens, pressentent la vérité prochaine; le peuple, qui d'abord résiste, se soumet et croit. Les artistes sont les faiseurs de routes par où la foule passera..

En suivant, en quelque sorte, l'histoire de ces images depuis les fresques gauches et timides des catacombes, naïves et inconscientes déformations des imageries païennes, jusqu'aux triomphales Madones de la Renaissance, nous suivrons du même pas la croissance inquiète et d'abord incertaine de l'idée religieuse, puis l'efflorescence embaumée dont le monde s'ornera délicieusement, et par où bientôt s'évaporera tout le parfum virginal de l'idée analytique.

Comme les Grecs avaient mis tout leur amour à chercher la statue idéale de Minerve, ou de Vénus, ou de Vesta, les chrétiens, pendant des siècles de tendre ou forte espérance, inventeront les plus exquises recherches autour des portraits de la chère madone.

Isis, Aphrodite, ou Marie, l'image de la femme déifiée, aimée jusqu'à la profane adoration, sera toujours la hantise de l'artiste, traducteur involontaire des tendresses, des ardeurs, ou des espérances du peuple.

L'image du Christ lui-même — du Dieu nouveau, origine et but de l'évolution religieuse — atteindra moins de signification, et, en beauté peinte, plus rarement s'épanouira jusqu'au pur sentiment de l'idée abstraite, si difficile à toucher de mains de peintre. Il était logique d'ailleurs que la religion, qui avait vaincu par le symbole de la Grâce et celui de la Rédemption, qui avait soumis à force de tendresse humaine et d'inconnue pitié les Latins amollis ou les rudes Barbares à la nou-

velle foi et, d'un mot évangélique, réhabilité, émancipé pour la première fois les femmes jusqu'alors adorables mais humbles esclaves de l'homme, il était juste que cette religion fut célébrée dans le monde par le culte d'un idéal féminin.

Ainsi, la grandeur de l'art chrétien par opposition à la splendeur de l'antique idéal est toute entière dans ce mot — à la fois lithurgique et artistique qu'ont mal connu les anciens ou que en tous cas ils ont tout autrement compris — la « grâce ». La femme, par la loi chrétienne, a changé le monde, comme le christianisme avait profondément modifié la condition de la femme. Le changement fondamental du rôle de la femme, le fait même de sa puissance agrandie, — de son âme reconnue — a transformé l'équilibre de l'humanité au moment même où l'Art, cette pure sensibilité au sens plus vrai, plus vivant, plus moderne enfin, demandait au Christianisme une expression tout autre de l'âme humaine. Encore une fois, de même que l'Eglise, monument nouveau, est à l'entrée de la nouvelle route de l'esprit, la douce image rédemptrice est désormais le pur symbole que la peinture sera particulièrement chargée d'exprimer en formelle beauté.

La peinture chrétienne eut la même origine et les mêmes débuts, humbles, inquiets et tendres que la religion même qui l'inspira. Elle naît douloureuse et pauvre dans le mystère triste des catacombes ; elle est pâle et frêle comme les fleurs poussées dans la pénombre. Elle est, dès le commencement, symbolique de l'intérieure beauté.

Deux courants principaux sont reconnaissables, comme dans l'église même deux gouvernements, deux directions se disputaient la suprématie et presque deux

interprétations de l'Evangile. Pour l'Eglise d'Occident, les peintures aux catacombes sont encore en quelque sorte la suite de l'art antique et romain. En Orient, au contraire, les icônes de Bysance, seront filles des anciennes images d'Orient. Et, de même encore que l'union, après tant d'hésitations et de si fréquentes menaces de schisme, se fera dans l'Eglise définitivement constituée, hiérarchisée et puissante, ainsi de la greffe future de l'art oriental des chrétiens sur l'art occidental, éclora la fleur de peinture du « quattro-çento » en la splendide Italie.

En attendant, pendant trois siècles de lente incubation, depuis l'entrée des chrétiens aux premières catacombes de Rome jusqu'au temps de Constantin, on fit, en Occident, de l'art sincèrement, profondément plébéien — de la « beauté-peuple » — dont l'Eglise, trop vite mais logiquement encore en son triomphe même sur l'ancien monde, perdra bientôt le sens profond, en touchant aux grandeurs temporelles, comme elle oubliera un jour, peut-être par une fatalité historique, son rôle de sociale humilité, en devenant trop absolument victorieuse et souveraine des nations, façonnées seulement pour un autre esclavage, par l'antique, par l'éternelle servitude.

Dans ces étroits et longs souterrains qui peu à peu, secrètement ouverts par les ouvriers de la première heure, gagnaient sous la grande ville païenne la campagne romaine, les pauvres, les infirmes, les fous — ce sont toujours les premières victimes et les premiers héros de l'idée — se réunissaient pour la célébration du mystère nouveau. La société paienne, indifférente, très tolérante aussi et sans doute ne pressentant d'aucune façon l'avenir tout puissant de la secte naissante,

laissa faire tout d'abord. D'autre part, l'endroit réservé à toute sépulture étant, de par la loi romaine, considéré comme inviolable, ce fut par des cimetières qu'on entrait dans les premières églises — si l'on veut voir dans ces pauvres chapelles souterraines les premiers lieux de réunion des adeptes encore inconnus de la petite secte, venue d'Orient, encore à demi juive et à demi chrétienne.

C'est sur des tombeaux toujours — tombes de demi dieux ou de héros païens, sépulcre d'un Dieu fait homme — que se sont fondées les religions.

Quelques familles riches, gagnées à la contagion merveilleuse du nouveau symbole, prêteront bientôt, dans leurs jardins, sous les beaux cyprès aimés des anciens dieux, l' « aréa » nécessaire à la tombe des premiers adeptes qui d'ailleurs ne furent pas tout de suite des martyrs[1]. Sous prétexte d'honorer leurs morts, les premiers chrétiens, se réunissaient dans ces champs privés pour parler de leur espoir et de leur Dieu. Bientôt ces cimetières, sans cesse agrandis appartiendront en propre à l' « ecclesia fratrum » — et c'est la véritable origine du droit de propriété de l'Eglise.

La police, évidemment, commença par tolérer ces associations naissantes; mais aux heures de persécutions qui séparèrent d'assez longues périodes de relative liberté, les chrétiens, dont aucun effort, aucune loi n'empêcheront plus le pullulement formidable parmi la populace, étendront de plus en plus sous le sol païen leur cheminement persévérant de bêtes traquées, et la

[1] Les persécutions n'ont, en fait, commencées, de la part de ces païens, d'abord très tolérants, que devant le danger politique apparu avec les mouvements plus inquiétants de la plèbe, se servant de l'idéal nouveau pour des revendications inconnues.

conspiration permanente de proscrits vivant sans cesse dans l'héroïque joie du danger bravé pour l'amour de quelques mots inconnus. Il est vrai que sous ces « mots » étaient des idées prochaines, des idées nécessaires. Et quand, en 313, l'édit de Milan donna la liberté de la foi publique au Christianisme enfin reconnu, la société antique, incrédule et toute étonnée de son indifférence. sentira tout à coup trembler sous ses pas le formidable réseau du nouvel organisme social.

A la vérité, aucun art ne semblait indispensable à ces premiers âges de croyance toute intérieure, toute douloureuse et secrète. Pourtant, quand on put entrer aux catacombes d'où les chrétiens allaient sortir en vainqueurs, après trois siècles d'inquiétude et de mystère, on trouva ces chambres et ces corridors, à l'infini se ramifiant sous la terre, couverts de peintures enfantines et charmantes et comme illustrés de douces histoires et d'arabesques symboliques. Qui donc était descendu peindre ainsi dans l'ombre pour des ombres ? Quels artistes furent ces patients décorateurs des murailles saintes ? Des ouvriers tout simplement, et des ouvriers continuant, en les déformant à peine, les traditions apprises à l'école des ornemanistes romains, fils des Grecs de la décadence. Rien n'est changé dans la manière de disposer les ornements en fleurs ou rinceaux, ni dans la tranquille habitude d'habiller les personnages. Le très humble artisan, qui n'invente pas, est toujours ainsi l'intermédiaire entre deux formes d'art, aux moments de transition.

Logiquement, dans ces pénombres où ne pouvait s'éclairer la sculpture, art qui a besoin de lumière, art païen par excellence et qu'instinctivement, comme nous l'avons vu, craignait tant la religion nouvelle, la pein-

ture au contraire, art plus intime, déjà plus intérieur, est aussitôt, dans son sens d'interprétation et de clair obscur, acclimaté à la nuit des voûtes ou aux reflets des lampes. Seule elle pourra vivre dans l'atmosphère mystique des catacombes, et seule commencer à traduire en signes visibles les prières de la foule. C'est que, sans cesse poussée à extérioriser son désir — à orner sa prison — l'homme sans se lasser, quelle que soit la religion, forme de l'inconnu, qui l'obsède, le console ou le ravisse, demandera longtemps toujours peut-être des images. Le mot, le verbe, si pur, si simple soit-il, ne suffit pas encore à son âme d'enfant curieux. On peut se demander quel sera l'art du monde très vieux ou même s'il y aura encore un art pour parer plus tard — très tard — les seules idées abstraites, maîtresses du monde et survivantes au désastre des rêves — à la mort de la Beauté.

Il y a eu peu d'idées, par le monde, plus pures et plus simples que la première idée chrétienne. Il n'y aura peut-être jamais rien de plus beau, en verbe humain, que l'Evangile dégagé de tout développement ultérieur, de toute constitution politique et humaine, en un mot de toute religion — cette châsse où l'on enclot pieusement mais où l'on ne voit plus la pensée divine. Et cependant ce développement des apparences — des cadres de l'idée, pourrait-on dire — inévitable et nécessaire sans doute, si destructeur qu'il soit de la pureté de l'idéalisme originel, c'est la croissance continuelle de l'humanité, au risque d'en profaner l'âme.

Sans doute toutes les idées, toutes les religions mourront — provisoirement — pour ressusciter, quelque troisième jour, en espoir, en force, en beauté. La vie intellectuelle, esthétique, morale, est réellement —

chimiquement, pourrait-on presque dire — continué non dans l'individu, mais dans la collectivité, non dans telle ou telle forme religieuse, philosophique, artistique, mais dans l'immortel besoin de croire, d'admirer et de penser.

Il faudra, artiste ou philosophe, se résigner à voir l'art antique dégénérer peu à peu, en tant de symboles déformés ou de rythmes inféconds — insignificatifs — et mourir, pour renaître bien plus tard aux roses et aux trèfles des pinacles gothiques, et, oubliant son origine, son but et ses Dieux, se métamorphoser lentement et attendre, pour s'épanouir à nouveau et refleurir en peinture, les grands murs neufs de la nouvelle idole.

Des sarcophages antiques sont utilisés sans respect et sans goût, aux chapelles des catacombes. La sculpture n'a plus aucune signification. La décadence, déjà commencée par l'ouvrier romain ou par le grec dégénéré au service de Rome, aboutira vite à l'ignorance la plus complète de l'artisan en son métier. La peinture bien plus longtemps, au contraire, gardera trace de la charmante éducation grecque ; et les pauvres chrétiens, si purs mais si ignorants, mettront bien deux siècles à déformer les délicieux modèles que laissait encore traîner partout le paganisme agonisant.

Au IIIe siècle, l'art est déjà bien incertain et bien dégénéré du peintre à la fresque — du pauvre petit décorateur qui, à Rome ou à Naples, dans les hypogées interminables, recommence sans fin d'imiter les rinceaux de Pompéi, ou de recopier, en les modifiant à peine pour les bons prêtres en extase qui n'y voient rien, les colombes de Vénus ou les tuniques de Vesta. La main n'y est plus, puisque l'esprit est ailleurs déjà, et très loin — ou très haut.

Par une conséquence logique de cette haine de la beauté physique qui sera longtemps la caractéristique de la nouvelle religion, la connaissance du corps humain échappe vite à ces demi-artistes qui ne se sentent plus soutenus par la belle confiance de l'ouvrier païen dans le sensuel amour des formes. Alors, le « nu » disparaît pour un très long temps des usages de l'art ; et partout l'ignorance de l'artiste dans cette connaissance des formes humaines — dans ce dessin amoureux et véridique qui n'est peut-être après tout qu'un charnel et possédant désir de l'être — et ce mépris, si âprement enseigné par l'Église, pour la grâce des beaux corps, amènent en deux cents ans à peine, en Italie, la fin des grands arts plastiques.

Il allait être encore une fois donné à l'Orient de recueillir les germes de vie autour de l'idée d'art et, par la mosaïque, intermédiaire, ai-je dit, entre la sculpture et la peinture et par la miniature exquise écriture de peintre, de rendre à l'idée inexprimée, en l'émail des belles couleurs finement superposées à la gaucherie délicieuse des gestes, un éclat inespéré.

Pendant que l'Italie en effet s'attardait à répéter indéfiniment pour la nouvelle religion, l'imagerie antique, en l'abâtardissant — en la démarquant — un beau jour, par un curieux changement du goût — on pourrait presque dire par un caprice de la mode... il y en a dans les idées comme dans les costumes — le goût des décorations en mosaïque était revenu d'Asie, où le vieux monde romain, las de chefs-d'œuvre, avait naguère émigré. L'art admirable de la mosaïque, par la seule influence des couleurs et par l'héréditaire transmission, en tous les pays d'Orient, des mystiques métiers du feu, allait devenir la parure sacrée de tous les dogmes

enfin triomphants, enfermant en quelque sorte, dans chacun de ces petits cubes de verre et d'or fondu, un peu de la nouvelle idée dans une parcelle de couleur enclose.

Partout à la fois, à Rome ou à Bysance, le luxe des formes et des couleurs renaît avec le succès de la religion victorieuse que protègent les grands et qu'entretient le commerce. Les empereurs vaincus par l'inéluctable force du rêve en puissance dans le peuple acceptent la victoire du Christ et bientôt s'en vont parer magnifiquement. L'humble foi des apôtres, pêcheurs d'hommes, s'est vite transformée en culte solennel des prêtres-rois. Artistes, ne nous en plaignons pas. Il n'y avait vraiment rien à faire pour nos frères lointains du IVe siècle, ouvriers des yeux et de la main, avec la pure tradition, si elle se fut continuée sans altération, de l'Evangile des humbles. Il fallait que l'étable de Bethléem fut changée en un temple d'or, pour servir à la domination d'un Constantin sans doute plus qu'à la gloire du Dieu des pauvres, mais aussi pour que l'architecture superbe et sa servante exquise la peinture recommençassent d'éblouir le monde et sans doute aussi de l'instruire.

Les foules dociles se pressaient dans les édifices nouveaux qu'on construisait partout au IVe siècle, heureuses de se montrer dans ces lieux de fêtes, après bientôt 300 ans qu'on se cachait pour croire et prier. De la peur touchante et mystérieuse de ses ancêtres, venus si longtemps en secret aux catacombes, le peuple fait alors sa joyeuse et bruyante foi. Les murs des églises, couverts de longues histoires en mosaïque, où se déroulent de l'entrée jusqu'au sanctuaire, le long

des parois de droite et gauche les sujets les plus connus de l'ancien et du nouveau Testament, s'ornent merveilleusement et se « transforment, a t-on pu dire très justement[1], en une vaste histoire sainte enluminée ». « Dans le temple, de chaque côté, écrit alors saint Mil, on couvrira les murs de scènes de l'ancien et du nouveau Testament, peintes par un bon artiste ; ainsi ceux qui ne connaissent pas les lettres et ne peuvent lire les Saintes Ecritures, apprendront par ces peintures les belles actions de ceux qui ont servi Dieu fidèlement ».

A cette heure le temple nouveau est vraiment le beau livre du peuple. Et c'est pour cela que ce peuple qui si longtemps et si fidèlement l'a épelé aux murs merveilleux, en a l'âme encore toute remplie. Sans nul doute on ne déshabituera pas les foules, de longtemps encore, des idées qui, par les yeux, lui sont venues jusqu'à l'âme.

Les empereurs chrétiens, aidés des grands architectes et des bons peintres, avaient fort bien compris, en ce sens, le rôle perpétuel et souverain des arts dans la formation, et dans la préservation des croyances, et l'extraordinaire influence, encore aujourd'hui durable sur les masses, des idées religieuses exprimées en chefs-d'œuvre. Tout puissant directeur de peuple qui a su employer à temps l'Art et les artistes conjointement avec sa politique, a toujours eu une grande influence sur son temps, et ainsi marqué toujours une étape de l'histoire. Tous les grands bâtisseurs de monuments, tous les grands faiseurs de routes, ont été de grands constructeurs d'idées — des accumulateurs de force —

[1] Bayet. *L'art bysantin.*

qu'ils s'appellent Mini, Périclès, Auguste, Constantin, Louis XIV ou Napoléon.

Au IVe siècle, en résumé, les peintures intimes aux mains des timides ouvriers des catacombes, les peintures toujours imitées de quelque antique sujet à peine déformé, sont abandonnées et c'est logique : l'Eglise triomphante est sortie de la nuit des catacombes, sur un geste, sur un mot souverain, cet édit de Constantin. Mais cette loi nouvelle dont elle profite, elle va, sans qu'elle s'en doute encore elle-même, la transformer, comme elle se transformera elle-même insensiblement — invinciblement — en galvanisant, à ce moment de la décadence invisible encore mais déjà commencée, l'organisme merveilleux qu'elle trouve tout fait par les siècles et où elle entre en victorieuse. Le culte, d'humble et de mystérieux qu'il était si longtemps resté, est devenu tout à coup royal, extérieur et solennel, et bientôt tyrannique. Il faut encore qu'il se fasse beau pour continuer de régner sur ce peuple façonné par des siècles de splendide antiquité. La peinture — puisque nous avons vu qu'elle devenait le vêtement préféré de la religion nouvelle, — allait se couvrir d'or comme l'empereur bysantin qui, laissant Rome au paganisme mourant, venait retrouver à Bysance le vain éclat, tout oriental, des parures d'êtres ou d'idées, si chères au peuple pendant des siècles, depuis la lointaine Assyrie jusqu'à l'immuable Egypte.

La mosaïque à fond d'or, dont on sait l'emploi par les Romains du temps d'Auguste pour le seul ornement du sol des temples ou des demeures privées, — ce qui d'ailleurs n'infirmerait pas la probabilité et le sens de la leçon apportée à Rome par des ouvriers venus des colonies romaines d'Orient — la mosaïque à fond d'or, à

partir de Constantin, est le mode de décoration préféré, presqu'uniquement employé dans les grands édifices chrétiens, à Bysance ; souvent aussi, comme nous le verrons, dans les palais des empereurs, et de nouveau servant ainsi à traiter des sujets profanes, ou déjà historiques, comme pour continuer, à travers les âges, la grande tradition païenne que, au fond, ne dépouilleront jamais complètement les arts plastiques.

Il y a, il y aura toujours quelque chose de cet indestructible reste de paganisme, c'est-à-dire encore de beauté formelle, de beauté sensuelle, dans tout Art vivant et humain. L'intérieure, l'abstraite force du Christianisme même, et de toute religion future, et même, après les religions, de toute philosophie qu'on puisse supposer suffisante un jour à l'évolution de la pensée humaine, sera vaincue, à quelque moment, par l'extérieure Beauté qui est proprement l'Art — à moins qu'elle ne le supprime.

En attendant, l'Eglise, dès le IVe siècle, c'est-à-dire dès qu'elle est reconnue, officielle et déjà très puissante, adopte pour la construction et l'ornementation de ses monuments des types déterminés, et enferme vite les artistes dans la tyrannie des formes, images des dogmes. De fait, le dogmatisme déjà très absolu de l'Eglise — qui est, bien plus encore qu'un reste du beau songe oriental, une influence certaine, une déformation de l'impérialisme pris à l'organisation romaine des Césars, superposée dès les premiers temps à la doctrine pourtant la plus idéaliste et la plus libre qui fut — d'autre part l'influence des empereurs qui avaient vite compris les merveilleux moyens d'action politique qu'ils tireraient de la servitude dorée apportée par la nouvelle religion, imposèrent bientôt des prescriptions

rigoureuses à l'art des décorateurs. Le mur-livre à illustrer devient ainsi un article de foi, au même titre que les Evangiles ou les commentaires des Pères de l'Eglise, et que le peintre ne peut transgresser sans hérésie. L'art de Bysance et de Rome devient vite une formule, admirable certes, comme ces prières toujours semblables murmurées par des milliers d'êtres. Mais l'individualité, la libre interprétation de la pensée ou de la nature, qui avait fait si grand l'artisan grec, est retirée en partie à l'artiste chrétien ; et ainsi sans doute s'expliqueront à la fois et la longue immobilité de l'art en ces temps de hiératisme bysantin jusqu'à la rude époque du Moyen Age et la dogmatique, l'impersonnelle majesté de ces immenses mosaïques, où du fond des sanctuaires muets, immobiles dans les grands reflets d'or, regardent encore tristement les Christ effrayants et les Vierges pâles.

Le jour où un concile pourra décréter gravement[1] que la composition des images n'est pas une invention des peintres, mais une législation approuvée par la Sainte Eglise catholique, il sera à peu près certain que l'Art aura bientôt fini son rôle de signification profonde et de libre beauté, du moins sous la forme alors admise, connue et admirée.

D'ailleurs, pour la reproduction en peinture de la figure du Christ, nouveau représentant de la divinité devant les hommes, les règles avaient longtemps varié, avant d'aboutir au type, d'ailleurs superbe en sa tristesse douce, un peu barbare, et au fond très oriental, que les grands mosaïstes ont rendu populaire; et, comme toujours, sa popularité même ne viendra que

[1] Le second concile de Nicée, en 787.

de ce consentement du peuple, imposé à tous les artistes du monde christianisé jusqu'à nos jours même, en passant par cette délicieuse et profane Renaissance, où les plus grands peintres n'ont tenté que d'ajouter leur émotion personnelle — j'allais dire leur prière — à la divine image.

Les peintres continuent tranquillement de peindre, cependant que les docteurs du IIIe et du IVe siècle discutent en de subtiles querelles et en d'interminables controverses, le point de savoir si le Fils de l'homme avait été sans beauté — et le plus grand nombre des Pères de l'Eglise inclinaient alors à le croire, d'après une parole d'Isaïe, allant même, avec Tertullien et saint Cyrille d'Alexandrie, jusqu'à lui donner des formes abjectes, alors que d'autres au contraire, avec saint Jérôme et saint Jean Chrysostome, lui faisaient conquérir les âmes par la beauté de ses traits autant que par ses discours [1].

En somme les artistes, encore façonnés presque inconsciemment à la longue éducation païenne, ouvriers simplistes dont le goût et la mentalité ne se modifient qu'avec les siècles, avaient très longtemps imaginé une figure de Jésus ayant quelque vague ressemblance avec un beau Dieu grec ou romain. Jusqu'au cinquième siècle —d'accord en cela avec le sentiment dominant dans les foules, qui ne pouvaient tout à fait abandonner, malgré le rude renoncement de la nouvelle foi, l'idée païenne toujours si vivace de la « beauté des immortels » — ils avaient peint aux voûtes sombres des « arcosolias » de douces têtes de Jésus, jeunes, imberbes et souriantes, sortes d'Appollons un peu tristes

[1] Pératé. *Archéologie chrétienne.*

et doux. Le geste seul, de bénédiction et de tendresse, avait changé.

Plus tard, sous l'influence des mosaïstes, élévés aux écoles d'Asie, le type historique du Christ, au visage idéal avec la barbe fine et pointue, les cheveux longs et bouclés sur les épaules, le nez droit et les yeux écartés au regard mélancolique et profond, est partout adopté, et prend, en son lointain ressouvenir d'Assyrie, une étrange majesté. L'idéal grec et païen est définitivement oublié ; et, s'il faut admettre que les traditions — aujourd'hui malconnues, mais qui devaient venir des témoignages de contemporains — les traditions siriaques sur la vraie figure de Jésus aient pu donner plus de vraisemblance et presque une probabilité de véridique portrait aux images ainsi apprises des premiers artisans grecs et bysantins, il n'en reste pas moins certain que l'aspect de beauté toute orientale allait logiquement illustrer un idéal, une religion venue, elle aussi, de ce même Orient.

Mais bien plus curieuse encore est la lente et charmante formation du type de la Madone dans les premières œuvres des imagiers chrétiens. Du mythe, très ancien en Asie, de la « virginité féconde » qui sait ce que le christianisme naissant a pu s'assimiler pour établir la croyance au grand dogme virginal qui, dès les premiers siècles de l'Eglise, semble, avec le sentiment nouveau de la pitié humaine, dominer toute la nouvelle foi, et qui constituera, quel que soit l'avenir, la trace ineffaçable de l'idée chrétienne dans l'évolution de l'humanité. Ce symbole de la femme sans tache, mère de la perfection humaine en idéal — grâce, bonté, pardon — s'il est par les chrétiens considéré comme un article de foi, sera, par les artistes de dix-huit siècles

encore ininterrompus, aimé comme la plus belle image de la charité et de l'amour. Et sans doute le penseur de l'avenir, s'il tient compte de l'invincible besoin pour l'esprit humain d'extérioriser en mots lumineux et en images de vérité transformable l'inconnu que nous cherchons inlassablement, considérera que ce moment de l'effort humain — le moment chrétien — vers une plus haute compréhension de la Beauté morale, représentative de charité et de tendresse, fut certainement un degré de croissance en Vérité.

L'Art en fut alors, et en est resté tout imprégné. Le culte tout spirituel de la femme, à peine entrevu par l'antiquité, allait conquérir le monde civilisé et changer étrangement, avec ses mœurs, son idéal. L'art païen n'avait vu en la femme que la déesse très belle, admirée plus qu'adorée, honorée plus qu'aimée. L'art chrétien cherchera en elle l'être moral — la bonté au lieu de la beauté — et au lieu de la parer de désir, l'enveloppera d'amour. C'est la grande différence en pensée — et en art.

La mère de Jésus n'avait pas, il faut bien le dire, joué un grand rôle dans l'Evangile ; même elle avait été un peu oubliée après la mort de son fils, la dispersion des apôtres à travers le monde païen ayant d'abord passé à peu près inaperçue d'une civilisation très avancée et occupée à d'autres soins. Mais son souvenir fut bientôt retrouvé et prodigieusement agrandi par l'idée qu'on se fit, sur la foi des apôtres, de son rôle au moment de la naissance du Rédempteur. Bien plus encore, l'idée de tendresse pour les êtres faibles, de maternité attendrie et pure, de pardon enfin pour la femme malheureuse ou coupable qu'un peu d'amour sincère allait racheter, avait fait bien vite de la nou-

velle religion, auprès des humbles, des malheureux et des déshérités, la grande apporteuse d'espoir. Et il fallait ainsi qu'un idéal féminin — plus qu'en toute autre religion, et pour la première fois si pur et si doux — symbolisât aux âmes attentives le grand changement attendu par l'immense désir populaire.

Peut être fut-il aussi de nécessité politique pour l'Eglise d'attribuer sans retard un caractère exceptionnel, extra-humain, à la femme dont était né le fondateur de la foi nouvelle. Et, là encore, le concile des prêtres assemblés ne faisait sans doute qu'enregistrer le sentiment populaire plus fort que la raison ou que l'histoire. La foi — l'idée — venant reprendre le monde par l'âme émue, par l'âme enfantine et sincère du peuple, c'est toute la loi ; et, il n'y a décidément pas d'autre chemin intellectuel, même pour la Beauté.

De la pauvre image, timidement peinte aux catacombes, par le gauche ouvrier des premiers temps, jusqu'à la Vierge triomphante, jusqu'à la femme aimée, divinisée, du grand et délicieux Raphaël, cette voie charmante de la pensée créatrice est reconnaissable toujours, à la lueur des auréoles d'or enserrant la tête sacrée. Dès les premières années, aux catacombes, si Jésus n'apparaît le plus souvent, aux plus anciennes chambres sépulcrales, que sous la figure du Bon Pasteur, c'est sans doute qu'il paraissait alors prudent de ne pas exposer à quelque outrage toujours possible de la part des païens, la figure adorée, ou peut être même sous l'empire de cette idée qu'on ne pouvait sans profanation tracer en la forme humaine, à la façon des dieux païens, l'image du Dieu plus pur qu'enseignait les docteurs. Puis Jésus lui-même avait dit : « Je suis le Bon Pasteur ». Et quel plus délicat et tendre

symbole pouvait rester compréhensif à la naïve confiance des adeptes chaque jour multipliés parmi le petit peuple, tout en donnant en même temps un thème charmant aux artistes locaux qui pouvaient prendre leur exemples dans les scènes pastorales dont était coutumier l'art antique. ou que les bergers de la campagne romaine « vivaient » en quelque sorte tous les jours devant eux. Aujourd'hui encore, après les siècles, par les grandes solitudes magnifiquement tristes de campagne romaine, le berger solitaire qui revient le soir d'Albano ou d'Ostie, portant sa brebis sur l'épaule, peut donner au passant inconnu, s'il a l'âme ouverte, et si le coucher du soleil est beau, le sens un moment entrevu du Dieu des pauvres adoré des premiers croyants. Car c'est par là et par là seulement, qu'on le sache bien, en ces sensations subites et pures, que naissent et parlent nos arts et que s'en fait, au delà des temps, toute la signification.

De fait, aux catacombes, pendant les trois premiers siècles de l'église primitive, on n'osait encore nommer qu'à voix basse, comme un mot d'ordre secret prononcé de bouche à bouche fidèle, le nom du Christ. Et la peinture, sincère expression d'une nouvelle foi et déjà significative en mode intérieur et douloureux comme la sculpture l'avait été en mode extérieur et joyeux aux temps splendides du paganisme, ne représentait Jésus divinisé qu'en signes et en symboles, comme nous l'avons vu et le plus souvent sous la forme, presque antique encore, du Bon Pasteur ressemblant de façon frappante parfois au Chriophore grec, ou encore par l'image bien connu du poisson, symbole de Jésus nourriture des âmes dans le sacrement de l'Eucharistie [1]. D'autre part les figures si souvent répétées

de l'Orante — ressouvenir délicieusement christianisé des lointaines déesses qui entouraient le Parthénon archaïque des Pisistratides — de l'Orante devenue symbole de l'âme isolée du corps mortel et priant dans l'éternité, et bientôt de la Vierge elle-même considérée comme mère tout d'abord, en prière devant l'enfant divin, puis très vite comme figure presque divine autour de laquelle apparaît l'auréole sacrée, ces charmantes figures montrent la nouvelle foi prenant dès les premiers temps la forme du culte féminin — de l'idée féminisée et attendrie pour gagner les cœurs inquiets et se faire mieux comprendre du peuple.

La Vierge Sainte en effet, apparait aux voussures des Arcosolia ou au plafond des corridors, sous sa forme déjà distincte de Mère Sacrée portant l'enfant dans des scènes de l'adoration des Mages ou auprès d'un prophète, et déjà marquée de l'étoile symbolique [2]. Et si, à vrai dire, ces images ne sont pas très fréquentes avant le triomphe de l'église, elles ont encore le caractère très marqué de la Madone plus humaine, presque réaliste, que plus tard, d'après les femmes du peuple, au Transtévère, à Rome, feront de nouveau les peintres de la Renaissance italienne. L'influence du « modèle » pris dans le milieu humble et populaire domine ici encore l'artiste primitif, fils de l'antique artisan païen, plus que l'idéal conventionnel qu'on rapportera de Bysance au quatrième siècle, paré de gemmes et d'escarboucles et presque transformé en idole d'Orient. Mais, pour la première fois, la Vierge mère, les bras étendus, en prière, et l'enfant Dieu devant elle, appa-

[1] Cimetière de Domitilla. Pirati, *Archéologie chrétienne.*

[2] Cimetière de Précilla. — *Ibidem.*

raît aux catacombes[1] en figure adorable, probablement au troisième siècle, puisqu'elle est accompagnée à droite et à gauche du célèbre monogramme du Christ, dit Constantinien, qui ne fut publiquement gravé aux murs qu'après l'édit du grand empereur. Et, détail curieux, la belle image est faite près d'un siècle avant le concile d'Ephèse[1], où fut définitivement établi, contre l'hérésie des Nestoriens, le dogme de la virginité de la mère de Dieu. L'artiste, c'est-à-dire le peuple, avait encore une fois devancé le prêtre. A partir de ce jour cette attitude hiératique, adoptée, imposée peut-être comme une formule lithurgique par l'église triomphante et déjà très hiérarchiquement organisée, sera partout admise ; et les artistes, docilement, en orneront les pendentifs de Sainte-Sophie, les voûtes de Ravenne, ou, à Rome même, les arcs de triomphe au chœur de Sainte-Pudentienne, de Sainte-Praxède, de Sainte-Marie-Majeure, ou de Saint-Paul-hors-les-Murs.

Parfois encore des ressouvenirs élégants de l'art antique compliquent d'arabesques symétriques et délicates, de rinceaux presque classiques, de vols charmants d'amours et d'oiseaux, les plus symboliques sujets. Quelque artiste un peu plus libre en était coupable, ou quelque prince de l'église un peu plus lettré, teinté d'Hellénisme en secret, qui, par là, transmettront, par dessus les longues années de servage artistique, au curieux et si audacieux art du Moyen Age — si audacieusement populaire — les raisons de sa vie ardente et si passionnément réaliste, où se retrempera l'inspiration de tous, architectes, imagiers, peintres, enlumineurs — et croyants.

[1] 431 après J.-C.

Aussi bien, dès le cinquième siècle, les malheurs du temps ont fait dégénérer tous les arts à Rome, d'une étrange façon. Les successives invasions ont dépeuplé la grande capitale; et les statues incomprises, encore debout sur leurs socles profanés, regardent les temples en ruines auprès desquels passe une indifférente populace. Cette immense ruine de la beauté, qu'était Rome, quand la pilla Alaric, en 410, devait présenter un étrange, douloureux et magnifique spectacle, symbole de la mort de l'ancien monde. Et, quand, en 476, le nom même de l'empire romain est aboli, la vie artistique semble se retirer de ce grand corps épuisé et encore magnifique. Tous les artistes sont alors à Constantinople, attendant l'heure fatidique ou un Justinien, une Théodora plutôt, c'est-à-dire encore une femme, marquera, de son nom, synonime de splendeur et de décadence à la fois, toute une époque d'étrange et barbare grandeur.

Là, dans ce décor merveilleux où sur les sept collines aussi, Bysance — la nouvelle Rome, comme avait voulu l'appeler Constantin — se mirait dans l'estuaire vert et bleu du Bosphore, les artistes et les ouvriers étaient venus en foule à l'appel du grand souverain bâtisseur. L'amour enfantin des couleurs passionnait ce peuple d'âme et d'origine orientales, renouvelé sans cesse au flux et au reflux qui passait de l'Asie à l'Europe. La sagesse et la mesure exquise du génie grec, épris de forme pure, n'avait fait que l'effleurer. Au fond il était encore resté Asiatique ; il était resté barbare.

Comme la mosaïque, art plus décoratif, plus synthétique, avait tué l'antique peinture à fresques, l'enlumineur de miniatures remplaça bientôt en quelque ma-

mière l'écrivain sacré, le docteur et le philosophe. La publication[1] dès ce temps, de la Vulgate de saint Jérôme, dont les exemplaires, bientôt ornés de miniatures se multiplièrent partout [2], aida beaucoup les peintres et les mosaïstes, « en leur fournissant une sorte de répertoire de sujets ». Qui peut dire dans quelle mesure ces bibles illustrées contribuèrent à la diffusion des idées et des arts chrétiens? Ainsi, l'or, par sa valeur et par son symbole, l'or aux voutes des sanctuaires comme aux images des livres, fut vraiment l'emblème et la gloire de ces temps incertains et grands encore, où l'on peut voir un des passages de l'homme d'un idéal à un autre.

Certes, tout siècle donne, par ses œuvres d'art, le sens fidèle, certain, de sa valeur politique, morale, sociale ; et, à ce titre, tout moment humain a sa signification et toujours quelque beauté, si passagère soit-elle ; mais il y a des degrés dans ces moments-là. Et, de temps à autre seulement, apparaissent, dans l'histoire, des temps fortunés où on pourrait presque dire qu'il « fait plus beau sur le monde », où tout concourt à une signification complète des vœux, des désirs, des forces d'une race que personnifient alors des êtres supérieurs dans le gouvernement des idées, et, presque toujours en même temps, des artistes plus grands qui, servant les hommes et racontant les choses, exprimeront les idées en supérieure et décisive beauté.

De même que le christianisme pensif et sublime n'aura peut-être été exprimé magnifiquement et logiquement traduit en architecture, que par les grandes

[1] En 384.

[2] Pératé. *Archéologie chrétienne*, p. 216.

cathédrales du XIIIe siècle, désirées, imposées, faites par cet immense souverain naissant : la foule; de même la peinture, à son tour, le traduira en son amour plus pénétrant et en sa plus féminine tendresse aux heures plus humaines du Moyen Age finissant et de la Renaissance avec les grands peintres de la Vierge. en ces temps vraiment admirables et féconds qui vont de Cimabué à Raphaël.

La transition, comme toujours, est à peine visible, des dernières mosaïques — si grossières encore que s'y retrouve le charme enfantin des décadences — faites dans toutes les absides décorées au VIIIe siècle à Rome par le zèle persistant des papes en pleine barbarie occidentale, aux premières œuvres des peintres qui, dès le XIIIe siècle, en cette même Italie, vont faire refleurir sur l'or merveilleux des fonds la fleur religieuse des virginales idées. On a pu croire assez longtemps, à cause de ces longs silences de l'art, que les œuvres peintes des primitifs étaient spontanément nées du sol et des croyances après les temps troublés du Moyen Age. En réalité, tous les chaînons de l'idée artistique — et c'est l'image de la continuité ininterrompue de l'effort humain — se tiennent par quelques points mystérieux que voile parfois la nuit trouble de l'histoire.

Souvent ainsi un mot surpris, réveillé en quelque phrase restée inaperçue, un précieux ou charmant objet retrouvé un beau jour en quelque coin du monde, dans la terre maternelle, œuvre sincère du plus humble artiste que l'inconnaissable temps a respectée — et pourquoi encore celle-là plutôt qu'une autre ? — ont brusquement fait comprendre à l'observateur curieux et deviner un peu plus vite à l'artiste sensible et

tremblant qui passe, le sens oublié de ces merveilleux enchaînements des choses.

Telles de ces mosaïques, du commencement du IXe siècle [1], «si pauvre, a-t-on pu dire avec raison, malgré la richesse des matières employées, qu'on n'en saurait dire assez la misère intellectuelle» — et esthétique — semble annoncer déjà les grêles et fins chefs-d'œuvre qui refleuriront aux absides des chapelles italiennes, quatre siècles plus tard, de la greffe carolingienne au vieux tronc byzantin. Et par un curieux et charmant hasard, voici qu'une des dernières œuvres exécutées à Rome même, par ces derniers descendants bien dégénérés des grands ouvriers d'Orient, donnera en quelque sorte le modèle de la composition mystique préférée des peintres qui illustreront si merveilleusement le dogme de la Vierge immaculée, au XIIIe siècle.

L'art semble bien mort en Italie aux approches de l'an 1000 ; mais il ne faut pas oublier que la grande poussée ethnique, la nouvelle force de vie qui, aux temps héroïques et probablement très beaux de Charlemagne, cimenta l'union des races franque et germanique, si elle semble, malgré les relations du grand empereur avec les papes restés en cette Rome à demi morte, n'avoir pas réveillé en Italie l'âme endormie du peuple hanté de chefs-d'œuvre, a, au contraire, tout renouvelé dans le nord-ouest de l'Europe et préparé avec des races neuves, tout à la fois le patient et lourd effort de l'art roman, et la future et prodigieuse efflorescence gothique.

On peut dès lors prévoir que dans cet organisme travaillé d'idées, de désirs et de rêves, le souffle venu

[1] A Santa Maria in dominica, à Rome.

de l'Orient, ranimera — peut-être en passant par la Sicile où il rencontrera et touchera de sa grâce les probes et rudes Normands, constructeurs logiques de cathédrales — tous les germes d'art gardés vivants mais ensevelis dans la terre sacrée. J'entends que le même esprit qui avait un moment transplanté, sans les y pouvoir faire revivre longtemps, à Ravenne, puis à Rome même — un peu plus longtemps cette fois — les formes d'idées et les formules d'art de la civilisation byzantine, mélange bizarre et quelque peu hétéroclite d'antiquité romaine et d'hellénisme très oriental, allait vivifier de nouveau l'art roman à l'aube du XIe siècle,

En somme, l'extraordinaire événement des Croisades. et bientôt le hasard si intéressant, dans l'histoire de ces temps troublés, de la venue à Palerme, à la suite de la conquête normande, des bons architectes du Nord qui s'y rencontrèrent, tout étonnés de s'admirer et de se comprendre, avec les traditionnels ouvriers-décorateurs des grandes écoles d'Orient ; plus tard enfin l'exode peut-être providentiel — si l'on aime à donner ce nom, qui est une explication comme une autre des grands changements historiques, à ces tournants du monde où paraît s'arrêter et comme reprendre haleine de temps en temps l'humanité — l'exode des artisans chassés de Constantinople par les Turcs en 1453 ; et enfin la découverte imprévue, au sol de l'Italie d'œuvres pures qu'adoreront de nouveau les artistes — rares et précieuses sculptures mutilées et plus belles avec leurs sublimes blessures, que passionnément étudiera un Nicolas de Pise, ou peintures délicates et vives, aux ruines de la maison de Julia, où un divin Raphaël lira toute la vertu, alors oubliée, du

génie antique — voilà les grands facteurs qui changeront tout l'Art. Le feu sacré avait couvé, sous l'apparence des décadences, pendant tout le Moyen Age. Voilà les anneaux de l'œuvre ininterrompue et magnifique qui nous unissent encore si fortement au monde antique par dessus les siècles de sommeil des idées.

Ainsi, par la mosaïque aux murs, par les enluminures aux livres, se continue sans interruption, mais en se transformant insensiblement pendant plus de cinq siècles, la longue tradition de la peinture religieuse, dont on retrouverait, en sens inverse, le chemin logique et délicieux, à travers tous les changements de dogmes et de culte, en remontant de nos Madones attendries et douloureuses jusqu'aux lointaines et impassibles Isis. L'ouvrier humain, de la même bonne foi — presque avec les mêmes couleurs — a fait doucement la même besogne toujours, à simplement regarder la nature immuable au prisme des sensations toujours renouvelées. Le peintre qui rehaussait de cinabre et de carmin vif le « typhon » grimaçant du Parthénon primitif a la même valeur morale d'effort et de désir que le patient enlumineur des « Heures de Louis d'Anjou ou d'Anne de Bretagne » du XIVe au XVe siècle. Il a presque le même métier, mais la signification de son art est agrandie de tout le sens mythique, religieux — ou simplement humain — que la grandeur relative de son temps en signification intellectuelle et morale donnera à son œuvre, patiente ou superbe. Phidias ne peut être dit plus grand que Michel Ange, ni inférieur à lui — il a été « autre » ; et c'est la hauteur seule de l'idéal dans le milieu où chacun d'eux vécut qui donnera pour nous l'étiage de leur race et de leur siècle. L'un et l'autre auront été aussi grands, mais dans

d'autres « limites ». Tous deux auront été de même chargés d'exprimer magnifiquement leur temps, dont la valeur seule a pu différer, ou le paraître aux yeux de la postérité, juge chaque jour plus affiné et plus renseigné. Si la sculpture fut vraiment l'écriture nécessaire du Parthénon, la Chapelle Sixtine sera, en peinture, la vraie Bible peinte de la Renaissance. Un gothique ne l'eût jamais faite ; un païen eût pu la commencer, mais ne l'aurait probablement pas conçue ni exécutée en peinture.

En peinture, ai-je dit avec intention, car ce sera par « de la couleur », par la transposition, déjà plus immatérielle qu'avec les moyens du sculpteur, des formes, des volumes et des espaces, sur une conventionnelle surface, que la pensée moderne, façonnée pendant des siècles aux règles, aux rythmes, aux couleurs de la religion chrétienne, s'extériorisera le mieux aux esprits lentement transformés. Le sens de la douleur à la fois et de la pitié qu'ont en somme mal connu les artistes antiques — et encore toujours à l'époque de la décadence ultime — sera un des grands moyens d'action des artistes du Moyen Age.

De fait, le renoncement violent à la joie humaine, qu'enseignait dès l'origine la religion nouvelle, l'effroi des péchés et des peines éternelles de l'enfer dont l'Eglise avait fait bien vite un dogme prépondérant et qui s'était substitué bientôt, sans doute pour mieux tenir les hommes, au charme et à la bonté de l'Evangile initial, n'avait pas eu tout de suite une visible influence sur les œuvres faites en si grand nombre pendant trois siècles aux catacombes, où les scènes bibliques et les mythes de l'espérance dans un persistant décor antique, avaient ému, instruit et consolé

les premiers chrétiens. C'était là l'effet de la persistance extrordinairement tenace des habitudes antiques.

Après Constantin, c'est encore les idées de triomphe, de gloire et de splendeur céleste — idées que les peintres ne savaient mieux traduire qu'en belles couleurs et en or fin — qui dominent dans la décoration des édifices redevenus pareils à des temples antiques, avec si peu de différence d'abord que la transformation se voit à peine, comme dans la croissance de l'enfant à l'adulte. Les craintes, d'après les prophéties assez mal interprétées, de la fin du monde pour l'an 1000 ; sans doute quelques bonnes ou mauvaises raisons d'effrayer un peu les masses populaires qui deviennent puissantes — dangereusement puissantes, en ce temps-là, avec la foi triomphante, comme aujourd'hui, comme demain, avec la grandissante et menaçante raison — enfin, la barbarie violente, sous nos climats d'Occident, de la vie que venaient rénover si rudement les hommes « descendus du Nord », voilà bien des raisons suffisantes à expliquer la prédominance de la crainte et de la douleur dans tout le Moyen Age. L'église avait changé d'esprit, donc les artistes changeaient d'art et les ouvriers de métier.

Conséquemment, les peintres de préférence exécuteront les scènes effrayantes où se complaisait le clergé d'alors. La peur enfantine des foules fera l'enfantine peinture des XIIe et XIIIe siècles. Partout en Europe l'Art est douloureux et gauche, et il faudra la main savante et le cœur ému des personnels et curieux artistes pour transformer cette gaucherie en humaine et simple majesté, comme il faudra des siècles de plus de culture — des âges plus humanistes — pour substituer le

sublime sentiment de la bonté et du pardon au sentiment très inférieur de la crainte.

Ce sera l'œuvre des beaux siècles XIIIe et XIVe, et partout à la fois, comme dans un étonnant consentement, en Italie d'abord, puis en France et en Allemagne plus particulièrement. Car on sait que si la transformation artistique que l'on a partout appelé la Renaissance semble bien avoir été le mérite — ou la faute — de l'Italie, « l'incorrigible païenne », à peu près simultanément en France et en Allemagne au XIIIe siècle, l'art de la peinture a produit des œuvres sinon de même valeur, au moins de même signification. En tous cas, la peinture, redevenant moyen d'action par l'image — bientôt par la Beauté — sur le peuple, n'a été d'abord et ne pouvait être que religieuse. Et la règle constante de l'évolution artistique en est une fois de plus ici confirmée.

Les tâtonnements de la statuaire antique, faiseuse de Dieux beaux à idéal humain et à humaines faiblesses, devaient aboutir et ont abouti à une magnifique glorification du corps humain, exprimée de façon définitive sans doute par la splendide et réaliste nudité. Les balbutiements naïfs et si délicieux de la peinture primitive des XIIe et XIIIe siècles, cherchant à exprimer un idéal de foi plus triste souvent, en tous cas tout intérieur, devaient aboutir au charme douloureux et délicat des Vierges, des enfants et des anges, symboliques images de cette âme immortelle qu'on voulait glorifier en la séparant résolument de la misérable et mortelle enveloppe du corps.

A coup sûr, tous les voiles et toutes les auréoles n'empêcheront pas le savoir progressif du bon ouvrier de l'orfèvrerie ou de la fresque de pénétrer plus avant

dans l'étude du corps humain, porteur de cette âme exquise, immatérielle, « divine » ; et l'Art, à devenir chaque jour plus savant, ou plus rationnel, laissera en route quelque peu de son émotion sacrée. Souvent, en art, le cœur perd ce que gagne l'intelligence. Mais le moment, rare et merveilleux entre tous, de transition entre l'ignorance émue, appliquée et délicieuse du premier des primitifs et la science, encore toute pleine d'émotions mais déjà un peu sceptique ou raffinée, ou de nouveau un peu païenne, d'un Botticelli, d'un Ghirlandajo, surtout d'un Raphaël, sera l'heure exquise sans doute des chefs-d'œuvre de la peinture, en son grand œuvre religieux.

Admirons la transformation matérielle et morale des temps qui correspondent à ces beaux ouvrages que nous aimons aux murs de Florence et de Rome, et comme la culture accrue des XIVe et XVe siècles, et la connaissance, alors partout renouvelée, de l'antique philosophie, même et surtout chez les princes de l'Eglise, sont logiquement contemporaines de ces transformations. Aussi bien la peinture, avec ses souples et plus libres moyens d'action, traduit par le jeu des couleurs l'esprit plus sensible du temps. Elle devient aussitôt le meilleur interprète des goûts raffinés de toute une époque parce qu'elle est vraiment l'image colorée de l'âme populaire.

Alors la Madone est aimée comme femme, puisque, pour la peindre, l'artiste de nouveau simple et sincère, au lieu de l'imaginer d'après des types si longtemps répétés comme en une liturgique habitude, va chercher, pour la figurer, son modèle autour de lui, dans son temps, dans sa famille, dans son peuple, que ce soit sa femme ou sa fille, ou sa voisine qu'il connaît bien,

qu'il rencontre tous les jours et dont le caractère lui est ainsi comme inconsciemment appris par le visage même.

La Madone est vénérée comme sainte, puisque ce même peintre cherche à idéaliser son modèle par son émotion — sa prière — d'artiste et, l'implorant doucement sans doute, avant de signer son œuvre :

« Y met les lys et l'or et son rêve et sa foi. »

Et ainsi, construite d'amour et de réalité — ce qui fait de la Vérité — l'œuvre sera comprise de tous le jour où, inaugurée parmi les lueurs des cierges et l'encens des prières, elle apparaîtra dans la pénombre des chapelles ; ou, mieux encore, quand, portée en triomphe par les rues de la ville, comme le fut un jour à Florence la grande Vierge raide et pâle de Cimabué, elle deviendra, par le consentement de tout un peuple, la déesse nouvelle. L'Athéna-Parthénos est ressuscitée aux larmes de tant d'êtres — au feu de tant de désirs. Et c'est presque le même symbole de grâce protectrice — de virginité féconde — recommencée pour des peuples autrement vêtus, par une religion un peu plus fine, en tout cas plus douloureuse, mais plus consciente, enfin pour un idéal probablement un peu plus haut dans l'humaine évolution.

Il y aurait beaucoup à dire sur la prédominance peu dogmatique et encore moins prévue par l'Eglise, au moins à l'origine, du culte de la Vierge que traduit si bien le merveilleux mouvement d'art qui s'est développé pendant des siècles autour de l'histoire exquise de la mère du Christ. Certes, d'admirables œuvres, plus

austères ou plus grandioses, ont peint les dogmes du christianisme, et la vie et la mort de Jésus lui-même, et la figure divine. Peut-on dire qu'il fut aussi bien exprimé en idéal, extériorisé en beauté, le Dieu de la pitié et du pardon, que l'avait été, pour le paganisme, Jupiter ou Apollon ou en tout cas, que le fut en charme et en grâce la figure à la fois si humaine et si divine — si féminine, et le mot dit toute l'évolution — de la Vierge sainte, en ce troublant mystère de l'Immaculée Conception que l'Eglise, très logique avec elle-même dans sa violente antinomie avec la Science moderne, a voulu consacrer par un dogme nouveau, d'ailleurs assez récent[1] ?

Après le type adopté par les mosaïstes, à la suite des grandes leçons bysantines, surtout après les magnifiques mais gauches effigies sculptées ou peintes sous l'influence du grand art ogival, l'image du Fils de l'Homme ne me paraît pas avoir trouvé d'augmentation de beauté, même dans les plus belles peintures des prédécesseurs de Raphaël ou de Raphaël lui-même. Dès qu'il s'agit de beauté extérieure à déterminer en Art, on retourne toujours — fatalement — au type de beauté antique. Michel Ange, hanté de paganisme et de beauté corporelle, a fait du Christ une sorte d'Apollon encore superbe, mais presque sans bonté visible, sans chrétienne signification.

Après Raphaël, l'Art délicieusement meurt en Italie, et la peinture, redevenue, comme je l'ai dit, par une logique croissance, d'exclusivement religieuse plus humaine, plus libre et bientôt familière — on va

[1] Dogme proclamé par le Concile de Rome le 8 déc. 1854 sous le pontificat de Pie IX.

presque pouvoir dire civile ou laïque — se mettra, comme l'architecture, au service du Roi au lieu de rester au service du Dieu, et retournera à son ancien rôle de décoratrice de joie après avoir été témoin de foi, ce qui, évidemment, était plus noble. Alors l'idéal du type dans les portraits du Christ apparaît sans grandeur, ce qu'explique l'affaiblissement de la foi qui devient mondaine et compliquée, donc moins haute et moins sincère. Les hommes discutent et doutent déjà ; les femmes sont restées croyantes; de là, l'étonnante popularité du culte de la Vierge, et la correspondante production, en nombre infini, de ses images, toujours vénérées par la foi sincère, mais plus encore consacrées par la croissante superstition des foules.

Une iconographie bien faite de la Vierge serait la meilleure illustration de l'histoire de l'Eglise ; et, chose curieuse, les peuples qui, avec le protestantisme, ont à peu près éliminé, devant le danger des exagérations de ce « féminisme » avant la lettre, la vénération de la Vierge, ont produit beaucoup moins d'œuvres sensibles et belles en peinture religieuse proprement dite. De la Réforme date la décadence de l'art religieux en ce sens et commence peut-être l'effort plus individualiste de l'art vers un idéal humain que, sans doute, l'avenir agrandira jusqu'à une plus grande impersonnalité, en son rêve social — à moins qu'il ne se passe d'art tout à fait, ce qui est, après tout, très possible.

En attendant, il est probable qu'on brisera encore les images qui nous sont chères, si belles que nous ayons essayé, artistes et éternels enfants, de les faire au gré de notre amour et à l'image du temps. Car il semble que ce soit une loi cruelle, mais une loi cer-

taine, inéluctable, que toute idée nouvelle en puissance dans le peuple, doive détruire, par sa force d'expansion même, les formes existantes des idées qu'elle va remplacer. Les grands Iconoclastes sont toujours, sans le savoir, des créateurs d'autre chose ; et des grands chefs-d'œuvre qu'a successivement — si patiemment ! — édifié l'humanité à toutes les époques de vie complète, il ne reste, après le passage de la tourmente fatale, peut-être nécessaire, que les beaux vestiges mutilés qui jalonnent la route humaine, et marquent l'histoire du sang des choses.

Il est magnifiquement triste, mais très symbolique au fond, de penser que les Croisés qui allaient, de très bonne et grande foi, rechercher Dieu jusqu'à Jérusalem, pillèrent sans vergogne Sainte-Sophie[1], et après avoir volé l'or et les pierreries enchâssées à l'autel consacré par Justinien, renversèrent sur les places publiques les grandes statues de bronze qui semblaient encore y perpétuer l'Hellénisme. superbe en son art le plus parfait, pour les fondre en cloches chrétiennes, destinées à quelque très vilaine église, en Syrie ou en France — ou encore que ces chers Vénitiens, dont seront si beaux les peintres et les femmes si belles, furent chargés par le destin de blesser le marbre pur et de renverser les colonnes sublimes du Parthénon qui, en 1687, était encore debout, presqu'intact, comme la protestation incorruptible de la Beauté devant le temps.

La Révolution française a bien fait quelque chose de pareil, et nous sommes encore mal remis de la cruelle et nécessaire vaccination. Mais, après chacun de ces

[1] En 1203.

grands meurtres de l'idée, l'histoire enregistre une poussée de sève neuve au vieux tronc. Les grandes efflorescences d'art sont toujours des résultantes de mouvements populaires — par conséquent de transformation sociale.

Les grands artistes sont des indicateurs d'idées complètes. Leur génie est toujours la conclusion de quelque chose. Un Raphaël est un résumé de peuple plus parfait que tous les livres, si l'on sent clairement qu'il a été, à un moment, l'aboutissement logique et délicieux et en cela aussi la fin, la « limite » de la force d'art exprimable sous cette forme et à ce moment, c'est-à-dire la synthèse finale de toutes les tentatives, de tous les désirs des artistes qui l'avaient précédé, annoncé, presque formé.

Il faut comprendre l'art à travers les artistes. La vie des œuvres aura ainsi une fraternité réelle avec l'existence des hommes qui les auront créées. L'une expliquera l'autre ; car, au fond, un homme ressemble toujours par quelque côté à son œuvre. En suivant les phases — presque les incidents — de la vie d'un peintre, ses joies, ses chagrins, ses passions, on aura de suite l'histoire et l'explication de tous ses tableaux. La qualité de son âme, jugée par rapport à son milieu donnera la valeur de son art.

Ainsi, à ce moment complet du XVIe siècle à son aurore, l'Art va finir son évolution religieuse et, par une transformation semblable à celle de la sculpture antique après Phidias et Périclès, s'humanisera en quelque sorte par un individualisme plus rare et plus sensible, qui, sous la décadence apparente des écoles, va préparant en secret l'Art moderne.

En ce sens, la mort de Raphaël est comme la fin

d'une grande étape. De Cimabué à Masaccio, de Bénozzo Gozzoli à Ghirandajo, le chemin de la belle peinture, en Italie, est semé de fleurs rares, transmuées en Madones frêles et ornées, en belles saintes parées, en anges danseurs ou chanteurs, et cela convenait à la fois à l'heure des croyances et au tempérament de ces latins assez mal christianisés que furent toujours et sont encore les Italiens. La peinture, en France, est plus sobre, déjà raisonnable ou même raisonneuse, avec quelques élégances honnêtes et sages ; en Allemagne, plus réaliste et ne craignant ni la laideur, qui est une forme des caractéristiques en art, ni les tendances aux rébus philosophiques, qui sont un signe de race très persistant. Les œuvres de tous ces primitifs se ressemblent assez fortement, en somme — et par la composition, d'un dogmatisme religieux fort semblable en tous pays et qu'enseignait partout de même l'Eglise, et par le métier même — pour qu'on ait cherché à expliquer cette similitude à la fois par les relations des artistes entre eux, malgré les difficultés des communications à cette époque, et par l'enseignement, venu des sages et curieux praticiens de la Flandre jusque chez les imaginatifs Italiens, du même procédé, alors tout nouveau, de la peinture à l'huile. Antonello de Messine l'apprit, disait-on, de Van Eyck, et la mode du jour fit le tour de l'Europe, donnant aux artistes qui, partout, se multipliaient avec la richesse du temps, un procédé admirable et précieux, dont l'étude et le développement seront toute la gloire de l'art moderne.

Mais ce métier même, en son raffinement, avec ses ressources infinies pour la pénétration des effets de nature, allait bien vite conduire l'art de la peinture à

d'autres recherches plus réalistes et, en quelque sorte, à la curiosité plus vive, plus profane aussi, de connaître les rapports intimes et secrets des êtres et des choses, les jeux de la lumière sur l'étendue des espaces — d'où naîtra l'art du paysage — et le particulier modelé, la physionomie changeante des visages humains — d'où viendra le goût des portraits, et cet art si noble et si spécial que la France devait pratiquer à toutes les époques avec une probité à la fois précise et raisonnée et pourtant toujours spirituelle. L'art du portraitiste, qui vaudrait, à lui seul, une longue étude, est, en vérité, à ce moment de libération religieuse, un des meilleurs témoignages de l'esprit d'indépendante et un peu ironique observation que porte le sensible et curieux artiste sur son semblable. En ce sens, l'image bien observée et bien faite de son voisin est de la part du peintre une sorte de jugement — pour la postérité un renseignement rare, honnête et charmant.

Partis dans cette nouvelle direction avec un nouvel enthousiasme, les artistes s'éloigneront vite de la pure abstraction où les forçait d'étudier et de peindre une convention religieusement suivie. L'Art, comme la raison, au même moment et pour des causes semblables, se fera plus indépendant, et, ce que cette indiscipline, un peu plus tard féconde, ôtera de charme, de sincérité, de piété enfin, aux œuvres des peintres, les nobles maîtres de Flandre et de Hollande le retrouveront bientôt, en splendide liberté, avec un Rubens, ou en tendresse profonde, avec un Rembrandt.

Les peintures religieuses de Rubens ne sont déjà plus que des prestigieux décors d'idée; et encore le beau peintre avait-il pour cela, enlevé à l'Italie, vers 1608 — un siècle exactement après que Raphaël, ter-

minait la *Dispute du Saint-Sacrement* — tout ce qui pouvait rester de l'idéal religieux à Rome. Sa bonne humeur de Flamand heureux et célèbre ne voyait plus dans les sujets religieux qu'on lui demandait encore, par habitude que de « belles matières à mettre en illustrations » ou en cartons de tapisserie — dans la charmante et pensive image de la Madone, que le prétexte toujours nouveau de peindre de fières et saines nourrices d'enfants à peine divins. Heureusement, Marie de Médicis le réclame, et le voilà qui va peindre « pour le Roi ». La logique des choses et du tempsacheva de faire l'homme de génie, en lui donnant l'occasion, cette chance, probablement, des hommes nécessaires.

Un moment, avec ce douloureux et profond rêveur de Rembrandt, philosophe peut-être désabusé par les chagrins et les déboires de la vie, peintre prodigieux qui a mené, par des moyens encore de technique superbe, la peinture à la limite du rêve — presque dans le champ réservé à la poésie, à la musique même — notre art, pourtant fait de tant d'équilibre matériel, semble s'évader de la matière pour donner, au plus haut degré qui jamais ait été atteint, la sensation visible de la pensée, de l'émotion intérieure, presque de la douleur morale. Et par là, vraiment, la porte est ouverte — et il est étrange que cela ait été du fait d'un peintre — sur l'inconnu où tendra, de toutes ses forces comme pour y rejoindre, comme pour y devancer sans doute encore une fois la Science, l'Art dedemain, s'il y a place pour cette force ancienne dans le monde futur ou même dans la société prochaine.

« Alors, dans un coin brumeux d'Amsterdam, peignait ce Rembrandt, solitaire et pensif, regardant pro-

fondément — tristement peut-être — les êtres et les choses, oubliant surtout de les regarder à travers la tradition pour les voir avec son cœur, mettant enfin, et pour la première fois, dans la peinture, le plus d'émotion, de pensée qu'elle puisse peut-être contenir — le plus d'humanité dans la moindre beauté formelle — et s'inventant, pour en traduire l'étrange et nouvelle poésie, un extraordinaire et impénétrable métier qui, vraiment, tînt un jour, captive dans la matière, la lumière [1]. »

De ce jour, l'idéal, de religieux, est définitivement devenu tout humain. L'évolution s'est faite pour la peinture comme pour l'architecture. On fera bien encore des grandes toiles à sujets religieux pour des couvents très riches, en Italie, ou pour des princes évêques, seigneurs de grandes villes, en Allemagne ou ailleurs, ce qui nous vaudra — et certes il y aura encore longtemps de quoi s'en réjouir ou plutôt s'en amuser en peintres, en « dilettanti », non en croyants — des « cènes » bien mises en scène, du Véronèse, des Madones magnifiquement profanes du Giorgione ou du Titien — plus maternelles et plus douces du bon Jean Bellin — ou mieux encore, des opéras délicieux et d'exquis ballets angéliques composés de verve et exécutés comme en se jouant aux murs de cent palais ou églises par l'extraordinaire, le merveilleux, le cher Tiépolo, le plus grand, sans doute, de tous les décorateurs passés, présents et futurs.

Même l'art aimable des chapelles aristocratiques et des salons pieux, à Versailles ou ailleurs en France, prolongera jusqu'au grand coup de vent de la Révolu-

[1] Rapport du jury international de l'Exposition universelle de 1900. Classe 7. Peinture.

tion, le fin et subtil parfum d'art élégant et doux, qui demeure aux yeux et aux robes des Madones françaises. Tout art religieux s'évaporera au choc d'un grand mouvement d'hommes et d'un conquérant inouï. Sur ses ruines que nous habitons encore, d'individuelles prières en peinture, en sculpture, en images enfin, monteront encore vers l'éternelle idée. Une Vierge de Prud'hon ou d'Ingres sera bien une figure adorable et belle, isolée dans le flot romantique, ou un peu plus tard encore, une madone d'Hébert, en son ressouvenir exquis des « quattro-centistes » avec son auréole un jour empruntée aux rêves d'antan, ou même, après eux, de nouveaux et curieux essais que j'ai, moins que quiconque, le droit de juger. Nous peindrons avec sincérité certes, avec tendresse encore — peut-être en vain. Le grand consentement ne se sent plus. Le peuple est ailleurs déjà.

En tout cas, il semble que la peinture ait terminé, dès le XVIIe siècle, son rôle religieux, si l'on veut entendre par ce mot l'accord spontané de volontés indépendantes, simultanées pourtant, vers un même but, vers un même sujet que le temps veut, que le peuple impose, que les artistes, comme invinciblement, expriment, et non des tentatives isolées, toujours possibles, à coup sûr, et dont la rareté fera le charme même et la joie des raffinés ou des curieux, sans aucune influence déterminante sur les peuples. De même, après le cycle « royal » et « politique », où elle suit, en France comme ailleurs, l'évolution des monarchies et des aristocraties qui l'honorent et la payent — cycle dont l'étude sera le but des prochains chapitres — la peinture tendra, comme toutes les autres idées formulées en beauté, à trouver son point d'appui

dans les besoins nouveaux du temps, dans les nouveaux désirs de la foule — ce nombre inconnu et cette force en marche — puisque, à les exprimer seulement mais sincèrement, elle retrouvera, sans doute, le sens profond et la logique grandeur qui en avait fait dans la longue évolution du monde chrétien, le plus subtil à la fois et le plus véridique témoin.

§ III. — Les Cantiques.

Autant la naissance de la musique antique avait été heureuse et bruyante au soleil d'Orient — au grand soleil de la joie — autant fut secrète et mystérieuse celle de la musique chrétienne, issue des prières à peine murmurées dans l'obscurité sainte des catacombes. L'âme nouvelle, à peine consciente d'elle-même, a probablement répété très longtemps d'anciens chants appris à de lointains ancêtres, avant de chercher la musique de ses croyances nouvelles, avant de connaître, de désirer même l'harmonie adéquate à sa foi, fraternelle à son rêve.

Bien humble et triste fut cette première musique, qui, venue des rythmes lointains psalmodiés au temple de Salomon, grandira comme en secret, dans les terreurs du Moyen Age, et, sortant en larges ondes des cathédrales, s'élèvera peu à peu jusqu'au sens formidable de la moderne polyphonie.

Des heures premières où les chants religieux du Christianisme naissant berçaient la prière errante du peuple, la musique que nous aimons a gardé quelque chose de sacré, et sans doute de la crainte et de la douleur chrétienne l'éternelle et divine mélancolie. Là est certainement son incontestable supériorité sur la mu-

sique antique, quelle qu'ait pu être celle-ci et quelque magnifiques qu'on en puisse supposer les formules, par analogie avec le merveilleux développement, dans le monde ancien, des autres arts.

Il est évident que, dès les premiers siècles, les cantiques sacrés, étaient habituels aux foules venues pour la commémoration des martyrs et répandues dans les longs corridors sombres des catacombes. Quels étaient ces cantiques? On peut avec vraisemblance supposer que c'étaient des sortes de psalmodies apportées d'Orient directement par les Juifs, qui eux-mêmes les répétaient depuis des siècles en Orient, à la suite de la grande civilisation asiatique qu'ils avaient transporté un peu partout — Juifs ou Phéniciens. Ces humbles chants, qu'on croit avoir été des « nomes » grecs, mêlés de formules hébraïques, ne purent vaincre très vite la longue habitude populaire des chants païens que la société romaine prolongea très longtemps sans doute, jusqu'au temps de la décadence complète de l'Empire. Probablement de ce mélange se formèrent lentement des rythmes nouveaux sur l'ancienne mélopée, avec l'évidente prédominance des tonalités orientales. De même que, pour la peinture, aux habitudes de décoration à l'antique l'humble ouvrier chrétien avait seulement ajouté des gestes ou des attitudes plus intimes et plus attendries jusqu'à ce que lui arrivât la mode de Bysance et le goût tout oriental de l'or, des pierreries et des auréoles, ainsi sans doute les chants liturgiques furent formés sous l'influence juive, et par conséquent orientale, dès les premières années de la vie des catacombes. Les prêtres et les fidèles gardèrent longtemps et forcément secrets, les thèmes des cantiques qui ainsi ne durent prendre que peu de chose à la mu-

sique connue et pratiquée sans interruption dans la population païenne — dans la « Rome d'en dessus ». Il y a quelque vraisemblance que nous entendions vraiment dans les chants encore en usage à l'église et par dessus les modes romains en quelque sorte, malgré les lentes modifications des siècles, quelques-unes des sonorités et quelques-uns des rythmes aimés de la plus lointaine antiquité.

Notre musique religieuse aurait ainsi son origine dans les plus anciennes habitudes de l'oreille, chez les Grecs instruits eux-mêmes de ces traditions phonétiques au goût des grandes civilisations d'Assyrie et d'Egypte. Les Phéniciens, dans ces beaux voyages aventureux où nous les avons vus colporter les Dieux pêle mêle avec les étoffes et les idées, au temps des premières civilisations de la Méditerranée, les Phéniciens devaient chanter ainsi sur les barques peintes qui les menaient à travers les îles heureuses, de Tyr et de Sidon à Chypre la blanche ou à Thèbes aux cent portes, déposant ainsi, partout où ils passaient, le germe musical que conserveront les traditions populaires et plus sûrement encore les rites religieux, et dont héritera presque inconsciemment — presque mécaniquement — l'église chétienne, quand il lui faudra des « chants » parce qu'elle aura des « foules ».

La musique instrumentale, plus profane, et certainement pratiquée encore avec éclat dans les théâtres romains, pendant les deux ou trois premiers siècles où le Christianisme se formait, devait paraître un luxe tout païen, par conséquent condamnable aux yeux des prêtres de la nouvelle foi, luxe fort cher aussi et qui n'était pas fait pour les pauvres — pauvres de bourse ou d'esprit — dont se composait presque

exclusivement à l'origine, la nouvelle Eglise. Or, c'étaient des chants exclusivement, des chants en « soli », d'abord longuement psalmodiés, que demandait la religion nouvelle — peut-être un peu plus tard des masses chorales, où l'on chantait à l'unisson sans doute, comme il convenait à l'idée égalitaire de l'Evangile, cette admirable promesse de fraternité si pure, si nouvelle faite au peuple directement par Jésus.

C'étaient des cantiques sans accompagnement, qu'entendirent les voûtes sans fin des catacombes; et ce n'est, comme pour les arts plastiques, qu'après le triomphe et la liberté conquise, c'est-à-dire après l'édit de Constantin, que les chrétiens, s'organisant en religion déjà politique et aussitôt autoritaire, pensèrent à constituer les règles d'une musique qui leur fut propre. Vraisemblablement, quelques évêques d'alors, en même temps qu'ils « arrangeaient » fort pieusement les souvenirs et les dogmes, imaginèrent de codifier les chants répétés de mémoire et chantés par tradition dans les réunions des fidèles. Ces lois, orales en quelque sorte, découlaient du sentiment populaire, si sûr le plus souvent, quand on est encore près de l'instinct et plus loin du raisonnement — près des commencements et loin de la culture, c'est-à-dire encore près de l'esprit et loin de la lettre. C'est toujours la rare saveur des origines, la fraîcheur d'un peuple jeune ou d'une âme vierge, au fond la source vraie et le charme premier de l'Art.

On sait que la première organisation de la musique religieuse en Occident est dû à l'illustre évêque de Milan, saint Ambroise [1] et que ce chant primitif dont

[1] 340 à 397. *Histoire de la musique*, p. 70. Lavoix.

il reste encore quelques traces porte le nom d'ambrosien. Il est probable que cette forme transitoire de la musique était encore très mélangée de rythmes païens, à forme plus précise, plus savante même, mais déjà déformée par l'usage sans école, aux catacombes. Ce n'est que plus tard, à la suite du schisme de l'Eglise d'Orient et à un moment où le goût plus sobre, l'instinct encore fruste des peuples d'Occident voulut sans doute réagir contre la sensualité musicale des chants venus de Bysance, qu'un pape, Grégoire le Grand[1], fit faire un choix sévère entre tous les chants usités dans l'Eglise, et n'en conserva qu'un nombre strictement limité dont il composa un « centon », c'est-à-dire un recueil de mélodies qui durent être seules admises.

En même temps que se formait ainsi, assez lentement, selon les fortunes variables de l'Eglise, tantôt tranquille, tantôt persécutée, la tradition du chant chrétien formulée pour ainsi dire dans la pratique directement par le sentiment populaire, des esprits supérieurs, érudits encore selon la tradition antique, durent, par l'étude de la théorie, transmettre l'héritage de certaines règles du monde ancien au monde nouveau.

Le célèbre architecte Vitruve[2], ingénieux et savant constructeur de théâtre, paraît avoir très bien connu les lois de l'accoustique et le système alors adopté partout de la musique connue. Par une heureuse fortune, il écrit et bâtit au croisement des deux routes, païenne et chrétienne. Bientôt, peut-être pour une des premières fois, à ce moment curieux, l'architecture et la musique

[1] 542-604. — *Ibidem*, p. 73.
[2] De 88 avant J.-C. à 26 après J.-C.

vont se toucher et se pénétrer par l'Eglise — l'architecture, l'art le plus près de la matière et la musique, l'art le plus près de l'esprit, que l'avenir, après nos temps modernes, unira peut-être en une grande synthèse artistique, en ce théâtre complet, total, sorte d'idéal « social » qui devra, pour avoir sa signification absolue, grouper tous les arts vers un même but sous l'enveloppe sonore de la musique, absorbant dans la fraternelle symphonie tout l'ensemble des forces intellectuelles comme l'architecture aux temps anciens avait contenu dans sa masse symbolique tous les arts.

Trois siècles plus tard saint Augustin [1], qui gardait jusqu'en l'ardeur de la pénitence un reste mondain de culture raffinée, philosophait passionnément sur la musique. Un certain Martanus Capella, vers 330, en avait écrit déjà un livre, tout allégorique, et Boëce enfin, à la fin du ve siècle, mêlant la philosophie de Platon à la théorie pythagoricienne, composait un véritable traité de musique [2]. Boëce paraît avoir été le théoricien attitré, le patron laïque de la musique du Moyen Age, comme sainte Cécile en fut, par sa situation sociale avant sa conversion et son talent personnel aussi très probablement en cet art profane, la protectrice religieuse, la « sainte », en un de ces délicats symboles que recherchait si curieusement la naissante esthétique chrétienne.

Voici donc, religieusement et pratiquement constituée, la première musique chrétienne. Le peuple chante presque machinalement de vieilles psalmodies apprises de père en fils et venues du lointain et légendaire

[1] De 354 à 430 après J.-C.

[2] Lavoix. *Histoire de la musique*.

Orient. Les prêtres les codifient un peu plus tard. Les philosophes en dissertent, sans d'ailleurs jamais pouvoir faire autre chose que de constater la volonté du peuple et la persistance des idées de race. Une sainte au nom charmant — une femme — en symbolise un jour la force et la grâce, c'est-à-dire l'éternelle puissance d'action, par le rythme, du bruit sur les sens et par là de la pensée sur les âmes. Et, avec ces moyens initiaux, un art, mais un art peut-être plus sensible que tous les autres, le dernier né de la Beauté, la merveilleuse, l'immatérielle Musique va s'étendre en ondes sonores sur le monde qu'elle ne cessera de conquérir jusqu'à nos jours et de dominer par les moyens d'action les plus subtiles et les plus complets, puisqu'elle agit à la fois sur les nerfs, sur le cœur et sur le cerveau des hommes.

Pourtant cette enfance chrétienne de la musique fut fort longue, et la substitution des rythmes et des tonalités nouvelles aux similaires grecs que le monde romain avait adopté tels quels, sans doute en les abâtardissant peu à peu, dura assez longtemps pour que la transition se devine plutôt qu'elle ne se voie. A la différence des arts plastiques qui, même mutilés, gardent leur signification, le charme délicieux des sons, une fois évanoui, ne laisse aucune trace, si ce n'est pourtant dans le souvenir des races qui de générations en générations se repassent longtemps — plus longtemps qu'on ne croit peut-être — les murmures rythmés de leur amour ou de leur foi.

La persistance des tonalités orientales et par cela même, nous l'avons vu, très anciennes, dans la liturgie de l'Eglise, est une preuve de plus et très forte de cette transmission orale par le peuple, souvenir de l'oreille

qui est l'invisible chaînon reliant les formes successives de la musique, comme le souvenir des yeux avait été la perpétuelle leçon de choses des peintres, et le sens du toucher, le génie même de la muette sculpture.

Pendant des siècles, la musique religieuse est à peu près seule pratiquée en Occident, pendant que l'Orient achève sa lente décomposition sans cesser d'être à la fois païen et asiatique dans toutes ses formes d'art. J'imagine volontiers, sans que rien assurément ne le puisse prouver, tant qu'on n'aura pas découvert un document bien authentique, écrit, noté musicalement, sur les chants contemporains de la belle impératrice Théodora, j'imagine que la musique qu'on faisait à Sainte-Sophie, le jour où Justinien vint, prêtre et empereur à la fois, vêtu d'or et de symbole, inaugurer la merveilleuse église — châsse à demi-assyrienne encore de la nouvelle idole — devait ressembler étrangement, avec des moyens peut-être un peu plus savants, à celle que l'assyrien Assur-bani-pal faisait exécuter à Ninive dans ses temples, ou le juif David dans l'édifice inconnu qui abritait l'arche sainte..... quand par hasard elle ne voyageait pas avec son peuple, l'éternel errant.

D'ailleurs, l'Occident qui devait transformer la musique et la conduire magnifiquement, de nos jours, à la limite du rêve et de la réalité, l'Occident en avait, dès les premiers siècles du Christianisme, très sensiblement modifié le rythme et l'âme même, affirmant déjà ainsi sa prise de possession sur l'art futur, par la supérieure sensibilité des grandes nations en formation à l'Ouest du monde.

On a pu dire, en ce sens, que, en deux siècles, de saint Ambroise à saint Grégoire, le chant liturgique s'était assez sensiblement modifié pour que de la belle

construction rythmée apprise probablement à l'art antique, il fut passé à une si caractéristique absence de rythme avec les « antiphonaires »[1] grégoriens, qu'on y peut retrouver peut-être le premier effort vers la dissonnance de la modulation moderne.

En tous cas l'établissement du chant grégorien ferma complètement l'ère de la musique antique. Le « plain chant », qu'il venait de nommer et de régler, est le dernier lien qui unit l'antiquité aux temps modernes.

L'évolution de la musique, qui semble avoir été si longtemps arrêtée dans les anciennes civilisations, asiatique, égyptienne ou grecque — encore qu'on ne puisse avoir de la vraie musique de ces temps que des impressions, par analogie en quelque sorte avec celles que donnent les autres arts, et sous la réserve de la prédominance que j'ai cherché à établir plus haut des grands arts plastiques sur les autres, pour des raisons certaines de race, de climat, de religion — l'évolution de la musique avec le Christianisme semble avoir trouvé son point d'appui dans ces deux profonds sentiments, si nouveaux alors, en tous cas si mal connus, ou si différemment interprétés par l'antiquité, la tendresse et la pitié, qui ne seront en somme que l'amour intérieur substitué comme inspirateur d'art à l'amour extérieur. En cette transposition, toute semblable à celle qui venait de transformer l'architecture, le thème nouveau sera la beauté de l'âme que pourra seul sans doute exprimer complète-

[1] Ce recueil des chants autorisé par saint Grégoire, qui contenait tous les offices, prit le nom d'« antiphonaire ». Et, après 12 siècles, et malgré bien des altérations, c'est encore l'antiphonaire grégorien qui est la base de notre musique religieuse. — Lavoix. — *Histoire de la musique.*

ment la musique, alors que la sculpture et la peinture avaient été si bien les arts nécessaires, les arts logiques de la beauté du corps. La nouvelle civilisation — le nouvel état humain — était en train d'inverser la musique, comme la religion nouvelle avait, nous l'avons vu, pour bâtir l'église, inversé le temple. Ainsi du grand baptême chrétien — historiquement et symboliquement — sera sacrée la future musique.

Au Moyen Age, les invasions barbares, par le grand rôle de purification sociale et de mélanges ethniques qu'elles paraissent avoir joué dans toute l'Europe, ont changé tous les arts et les ont fait dévier — la musique plus encore que les autres ou d'une façon plus sensible — vers une expression tout autre de la pensée humaine : les arts plastiques par la représentation plus imaginée, plus symbolique, de la vie ; la musique par un semblable besoin de complications intérieures qui est toujours un signe soit d'enfance, soit de décadence.

Dès que la musique eut cessé d'être chantée de mémoire par des générations successives de fidèles se repassant la tradition religieuse, et qu'il fallut l'écrire, on se trouva en face de difficultés grandes dans l'étude desquelles se perd aujourd'hui encore la meilleure érudition. En tous cas, c'est après les grandes invasions — les rudes leçons — des races du Nord qu'apparaît une écriture dite en « neumes [1] », qui succéda à la notation antique en lettres qui avait été pratiquée par les Grecs et les Romains. Les premiers manuscrits où nous trouvons les neumes datent du VIII[e] siècle. Qu'ils aient eu une origine septentrionale — assez probable —

[1] Lavoix. *Histoire de la Musique*, p. 77.

ou qu'ils soient venus d'habitudes romaines suivies avec quelques altérations par les prêtres chrétiens, ils n'en sont pas moins curieux et respectables, puisqu'ils peuvent être considérés comme la vraie origine de la notation moderne qui, avec ses petits points carrés ou pointus — saxons ou lombards — à peine corrigés au fur et à mesure et légèrement augmentés, puis de plus en plus affinés et ornés, écrira un jour tant de choses inconnues et sublimes, intraduisibles en tout autre mot que cette exquise musique, forme supérieure du plus universel et du plus beau langage humain.

L'invention prochaine, en ce puissant Moyen-Age, des « lignes », des « portées » et des « clefs », complétera cette merveilleuse écriture ; et ainsi dans les chants religieux c'est-à-dire encore pour l'Eglise et par l'Eglise, sera définie l'image de la mélodie et de l'harmonie — et leur loi même.

Mélodie ! harmonie ! deux mots magiques qui, dans la lutte ou l'union qu'ils expriment tour à tour, contiendront toutes les discussions et tous les progrès de l'avenir, puisqu'ils sont en somme les deux pôles de la lumineuse, de la totale musique. Ils l'étaient déjà au Moyen Age ; et, alors qu'aucun texte, aucun document authentique ne constate avec évidence l'existence de l'harmonie chez les Grecs, et que, comme nous l'avons vu, ils devaient chanter à l'unisson ou à l'octave, il est au contraire certain que dès le VIIe siècle, était connu l'art des sons simultanés [1], c'est-à-dire de la musique à deux ou à plusieurs parties dont parle un peu plus

[1] La musique harmonique, dit expressément Isidore de Séville, dans ses sentences, est une modulation de la voix. C'est aussi une concordance de plusieurs sons et leur union simultanée. — Lavoix, p. 80.

clairement, à la fin du IXe siècle, un moine de Saint-Amand, nommé Hucbald, et qu'il appelle « diaphonie » ou « organum ». Mais, en somme, c'est du temps de Charlemagne que date la diffusion, par les grandes écoles qu'il fonda—d'ailleurs en France, à Metz et à Soissons — de la musique nouvelle. Et avec le fameux Guy d'Arezzo, à la fin du xe siècle, la régularisation sinon l'invention de la gamme, et les noms courts, rapides et sonores désignés à chacune des notes qui la composent[1], achèvent de donner à la musique tous ses moyens d'action et sa première grammaire.

Il est intéressant, au sens symbolique des événements, de constater que des peuples du Nord était venu certainement ce grand amour de la musique et que ces races l'avaient pris à la vie sonore des forêts et de la mer violente et élevé à la majesté sacrée d'un culte rendu aux puissances de la nature. Cette sorte de panthéisme originel, commun aux peuples primitifs qui connurent encore sans doute les immenses forêts préhistoriques, s'attachant aux origines de la musique occidentale dès l'aube du Moyen Age par le goût passionné de ces âmes vierges de toute civilisation antique, hellénique ou romaine, a une étrange analogie avec celui qui, dans l'Asie mystérieuse aux temps d'Assyrie et de Chaldée, avait suscité, pour les premières sculptures, cette fraternelle représentation des animaux, alors mieux connus ou moins craints des hommes sur les monts et sur les plateaux paradisiaques.

L'humanité recommence peut-être sans fin son hymne à la création — seuls les moyens diffèrent. De

[1] Guy d'Arrezzo recommanda de nommer chaque note par la première syllabe des vers qui commencent l'hymne à Saint-Jean.

la communion des êtres dans l'unité du grand Pan, qu'avait imaginée la philosophie antique, à la communion des saints qu'enseigne l'Eglise chrétienne, il n'y a peut-être qu'une expression de changée et un degré de franchi dans la connaissance de l'univers — dans la conscience de l'humanité.

La musique, telle que l'avait constituée ce farouche et fécond Moyen Age qui, dans sa complexité à demi barbare, à demi savante, semble bien avoir été un changement de direction de l'humanité, la musique est organisée, aux environs de l'an mille, comme une sorte de religion dans la religion. « Les musiciens sont des sortes de prêtres en Grande-Bretagne; en Armorique ils portent le nom de bardes, en Norwège et en Gothie (Danemark) celui de scaldes. Un lien mystérieux les unissait tous comme dans un vaste sacerdoce [1]. »

La vie publique est douloureuse et comme arrêtée à ce curieux moment de l'histoire, si trouble par tout l'Occident et assez semblable à une maladie — la crise nécessaire de la foi, dont le monde sortira purifié. Les arts, pour un temps très court il est vrai, se taisent, comme les oiseaux pendant l'orage. Mais aussitôt qu'est passée la date fatale, comme si l'avortement de la grande catastrophe prédite à tort par les prophéties et par l'Eglise, avait laissé, avec la confiance en l'avenir, un peu de scepticisme pour les menaces du passé, quelques doutes aux meilleurs esprits et aux artistes quelque sourire, les chants profanes,où l'on ne redoutait pas d'introduire une pointe d'ironie même envers la sainte Eglise, reparaissent dans le petit peuple. On fredonne des chansons qui n'ont plus rien de très religieux, un

[1] Lavoix. *Histoire de la musique*, p. 88.

peu partout, l'ouvrier à l'établi, le laboureur aux champs, et même l'imagier modeste occupé gravement à tailler des figures grimaçantes aux chapiteaux romans — quelquefois à y mettre avec malignité la satire du temps ou la caricature des moines qui le paient.

En même temps les Universités remettent l'étude de la musique dans leur programme ; elles ont des cours de musique parfaitement organisés, de même que toute cathédrale a sa maîtrise et toute abbaye son école de chant. A côté, au dehors, l'art populaire commence à se libérer de l'Eglise. Les trouvères et les ménestrels, un peu comme les Phéniciens jadis avaient fait pour la sculpture antique, colportent de ville en ville les chansons héroïques, guerrières et bientôt sentimentales. L'amour, ressuscité en une charmante enfance, mais qui n'aura son adolescence qu'avec le goût et le raffinement des nouveaux païens de la Renaissance, l'amour se lève en riant devant la foi et va recommencer, en chantant, la lutte éternelle, délicieusement féconde, du corps et de l'esprit.

La musique, au XIIe et XIIIe siècle, passionne toutes les classes de la société, et, comme le fait tout milieu vivant, elle crée peu à peu ses organes. Les instruments se multiplient et se transforment. L'orgue dont les Grecs avaient connu le prototype [1], se complique et se perfectionne. Il va devenir l'instrument-roi de la musique religieuse. Partout enfin, avec l'architecture renouvelée, la fine musique s'exalte et c'est vraiment le vêtement sonore des idées triomphantes.

Les instruments, créés au fur et à mesure, ou plutôt

[1] C'est aux physiciens grecs et à Ctésibius d'abord que l'on doit cet instrument vers 145 avant J. C. Bien primitif au début, il fut perfectionné par le célèbre Héron, fils de Ctésibius.

perfectionnés peu à peu pour les besoins nouveaux, ont à leur tour une grande influence sur le tour musical et sur la « mode » en musique. Par le métier toujours l'art donne son plus grand sens.

Ainsi les orgues, peu à peu transformées en orchestres complets, donneront un jour la prodigieuse synthèse de l'idéal religieux. Le violon, qui apparaît vers 1520, sera l'organe même de la sensibilité moderne et comme le pivot de la mélodie, confiée au quatuor à cordes dans l'orchestre le plus savant et le plus raffiné qui fut, qui soit ou qui sera. Le psaltérion, dès le XIII[e] siècle, est connu, qui sera l'ancêtre de notre piano moderne, en passant par le clavicordiun au XVI[e] siècle, puis l'épinette, le virginal et le clavecin, dont jouait encore Mozart qui fut, a-t-on pu dire, « la musique même ».

C'est, en somme, en ce beau XIII[e] siècle dont l'architecture et la sculpture exprimeront superbement la puissance chrétienne à son apogée, que la musique, après s'être épanouie merveilleusement dans l'espace sacré de la cathédrale, s'en échappe par les portails grands ouverts pour le peuple, et court vers la liberté. Elle affirme du coup son indépendance par la constitution initiale des tonalités, où, à travers la mélodie vague et les rythmes chancelants, on peut retrouver à l'état embryonnaire les premiers éléments de notre art moderne. On invente où on perfectionne pour elle les instruments de toutes sortes, et de plus en plus élégants et parés, qu'elle emploie, encore sans grande méthode sans doute et sans aucun sentiment de la future polyphonie. La musique sort violemment du cadre étroit où l'avaient enfermée et les ressouvenirs antiques longtemps ressassés et les vieilles habitudes à demi orientales de l'église primitive On pourrait

dire que la musique moderne est née avec la fine et symbolique ogive, qui allait si merveilleusement bouleverser toutes les règles de la construction des monuments et par conséquent de la pensée, et, que par là, il nous est une fois de plus apparu certain que les monuments beaux et logiques ne sont que les enveloppes des pensées vraies et nécessaires pour leur temps, comme les plus précieux instruments sont les temples des sons, ces voix des idées.

Et voici que de la religion encore, par une antinomie apparente, va naître le théâtre qui sera un jour la plus profane, la plus libre et la plus humaine forme de la représentation des idées devant les hommes — devant les hommes assemblés pour écouter en commun quelque chose, ce qui est tout autre chose que d'écouter individuellement, « à âme seule »; car la collectivité est l'âme multipliée, transposée aussi, de l'individu.

On sait que les premières représentations données en public furent ces « miracles » [1] où étaient réellement joués et en partie chantés devant les fidèles assemblés des récits de la Bible ou du Nouveau Testament.

A partir de ce moment, l'Art commencera à s'évader des dogmes. Les entraves liturgiques, la grave discipline du plain-chant cesseront assez vite d'arrêter l'essor des artistes emportés par leur rêve personnel au delà des limites de l'impersonnelle foi. L'individualisme apparaît déjà dans les « chansons de geste » qu'accompagnent à vrai dire, peu de musique — un refrain seulement selon toute probabilité — ou dans les ro-

[1] La confrérie de la Passion, constituée par ordonnance de Philippe le Bel, en 1302, s'était chargée de représenter les mystères, dont les prêtres avaient eu jusque là le monopole.

mances, les pastourelles, les laids, et les jeux-partis. Alors fut aussi inventé le « déchant ».

D'ailleurs le théâtre antique avait eu de même pour point de départ les mythes de la théogonie païenne et le rôle divin de la fatalité en dirige toujours de quelque manière l'action. La musique s'y était en quelque sorte superposée, en augmentatrice de rythmes et de symboles, et bientôt on avait harmonisé — humanisé — le sens profond, comme nous l'avons vu, jusqu'à en faire, au temps d'Euripide, des drames pleins des passions contemporaines et mêlés de chants. Mais la grande différence, la véritable innovation moderne sera que la musique toute puissante, débordant le cadre dramatique au lieu d'être l'accompagnement du sujet raconté ou joué, alors qu'elle gardait, dans tout le théâtre antique, le rôle secondaire d'aide sonore — de « basse » au chant expressif — envahira peu à peu tout le sujet, toute l'idée de son onde magnifique, et prenant la place suprême comme il convient au terme d'art où nous arrivons, voudra tout envelopper, tout signifier, tout chanter.

En fait, c'est de la grande émancipation du XIII[e] siècle, qui est presque un commencement de laïcisation, que date cette naissante ambition de la musique, et sa puissance bientôt démesurée sur les âmes. Elle essayait à la fois sa tendresse dans les chants de l'Eglise et son esprit ironique dans ces charmants « jeux » où l'on a voulu voir, non sans raison, l'origine même de notre opéra-comique, et qui apparaissent — admirable et peut-être logique coïncidence — peu de temps après le succès de cet art ogival en architecture, qui fut à la fois si imprévu dans sa construction et si profondément national en son essence.

Le peuple attentif, amusé très saintement, ne se rendait pas compte que tout l'art profane et libre de l'avenir allait sortir de ce divertissement sacré, et que, en écoutant, sous le porche de l'Eglise chrétienne, l'*Apologue des Vierges sages et des Vierges folles*, ou le *Juif volé* ou les *Trois Marie* et surtout le *Drame d'Adam*, il assistait tout simplement à la plus grande transformation d'art qui s'était produite depuis la chute du monde païen.

Ces mystères étaient accompagnés, toute la représentation durant, d'une musique importante, et surtout très compliquée. La France, ce qu'on ne sait pas assez, eut la plus grande part dans cette invention du drame sacré qui devait avoir une si prodigieuse fortune. L'Italie, au XVIe et surtout au XVIIe siècle, s'appropriera l'invention et, avec son souple génie, ses virtuoses fameux, sa religiosité fastueuse et redevenue à moitié païenne, la modifiera en l'amplifiant par la recherche des timbres, en l'assouplissant en quelque sorte jusqu'à la suprême élégance par la trouvaille de la modulation — qui sera l'organisme même, alors à peine ébauché, de la polyphonie moderne — et souverainement s'attribuera et gardera jusques et au-delà peut-être de notre temps la souveraineté de l'ardente et chantante mélodie.

L'Allemagne, qui devait devenir plus tard, avec son âme philosophique, sentimentale et rêveuse, si grande et si réformatrice aux mauvaises heures d'amolissement et de facilité, avait aussi, dès le XIIIe siècle, avec ses Minnesänger, « chantres d'amour», riches ou pauvres, tous nobles et chevaliers, promené de ville en ville les rythmes à peine évadés de l'Eglise. Il faudra — c'est la loi qui relie toutes les époques d'art par une secrète

parenté — que, un beau jour, un homme de génie, les recueillant de l'âme légendaire d'un Wolfram ou d'un Tannhauser, les ramène, merveilleusement magnifiés par la Science, à l'autel divin, et recommence, avec les forces anciennes et l'âme nouvelle, l'éternelle ascension vers la Beauté.

L'évolution de la musique est admirablement régulière, et logique sa croissance du Moyen Age jusqu'à Wagner. L'effort et le but du maître allemand sont visiblement de superposer l'ornement prodigieux de la moderne harmonie au plan primordial de la tragédie antique et d'amalgamer la science issue de l'Eglise au verbe des mythologies anciennes. Quelle que soit l'idée moderne ou le rêve de demain, l'arme du beau combat a été bien réellement forgée à la rude enclume de ce terrible Moyen Age. Mais qu'en de mains superbes a passé l'épée lumineuse en cette marche sacrée des idées parmi les hommes, ininterrompue et triomphale à travers tous les mouvements de peuples, depuis le beau mystère de la *Résurrection* que connut Abaillard, en passant — comme on passerait, à genoux, sous les voûtes d'une cathédrale, la « cathédrale toujours inachevée » de l'idée — par les chants tranquilles du grand Palestrina, par les oratorios du vieux Bach, le prophète précurseur, le saint Jean de la future musique, par la messe immense de Beethoven, jusqu'à l'exquise *Rédemption* d'un Gounod jusqu'au pur *Parsifal* d'un Wagner !

Palestrina est, au XVI[e] siècle, l'étape superbe et nécessaire de la musique partie à pleines voiles pour l'avenir. Il arrive après les luttes religieuses qui, sous la violente impulsion de Luther, avaient brusquement réveillé les colères de la foule et, ramenant l'âme du

peuple même sur le champ de bataille, ardemment exalté la vie active et pensante, et comme mêlé l'idée au sang des faits. Une ardente évolution remua alors toute la musique, révolution de flamme qui n'avait fait qu'ébranler les édifices bien construits du catholicisme, écornant un peu, en passant, la sculpture et les idées. Mais, si l'architecture résista, les chants s'émurent sous l'onde populaire et le mouvement vint encore une fois des couches profondes de la foule. Ce phénomène, encore une fois logique, se produit cette fois en cette Allemagne, où un peuple essentiellement musicien est mené au combat par ce tumltueux prophète qui, grand et inné musicien lui-même, entrait en chantant, suivi de son armée, dans la ville de Worms, et entonnait devant l'Empereur son chant de guerre « Ein fest Burg »[1] qui devint le cri de ralliement de toute l'Allemagne révoltée contre Rome.

Cette réforme, parallèle à « l'autre », que l'Allemagne fit alors dans sa musique, par la guerre au pape, l'Italie allait, sans plus tarder, la faire « pour le pape », en se rappelant seulement son origine antique et le lointain amour de la forme pure et de l'expression vraie. Palestrina, qui fut d'ailleurs élève du grand français Goudimel, fit à nouveau de la musique pure et cela dans cette Chapelle Sixtine où l'extraordinaire Michel-Ange, par dessus tout le Moyen Age et sans grand souci de l'esprit chrétien, tendait la main aux grands dieux de l'Olympe à peine travestis, pour lui parler, en prophètes bibliques.

En 1520, pendant que mourait Raphaël et avec

[1] C'est le choral même dont Meyerbeer s'est servi dans *Les Huguenots*. Lavoix, *Histoire de la musique*.

lui l'art vraiment chrétien au sens dogmatique, en 1520, date peut-être de l'évolution décisive de nos arts plus sensibles de la peinture et de la musique vers une signification plus simple et plus attendrie — plus humaine — Palestrina chantait vraiment aussi un art nouveau[1]. Il était pourtant l'aboutissement logique de tout ce fécond et violent Moyen Age, comme Raphaël en fut la fleur rare, mystique et humaine tout à la fois — cette fleur unique dont va mourir l'arbuste.

Au temps de Palestrina, saint Philippe de Néri, fondant l'ordre des Oratoriens qui devaient fournir tant et de si grands prédicateurs, avait voulu emprunter à la musique son prestige pour attirer autour de lui, dans son église de l'Oratoire — Oratorio — le plus grand nombre possible d'auditeurs. Reprenant l'idée des mystères anciens, il avait fait écrire des espèces de drames sacrés agrémentés de décors et de danses[2].

Quelle transformation, indiquée en ces quelques mots, de la forme même de l'art religieux ! Et, comme la musique encore raconte bien la transformation intellectuelle du monde après le mouvement de la Renaissance, si délicieusement — si involontairement — païen! Comme elle chante logiquement les mœurs de cette société élégante et lettrée, de nouveau cultivée à l'antique, et de cette papauté royale, guerrière, mondaine, qui,

[1] Vers la même époque, s'appuyant sur une décision du concile de Trente, le pape avait voulu faire cesser toutes les fantaisies auxquelles se livraient dans le sanctuaire les musiciens soi-disant religieux. Il y eut un concours pour la composition d'une messe plus digne de l'office divin; celle de Palestrina l'emporta sur les œuvres rivales, et la messe dite du Pape Marcel fut exécutée à Rome pour la première fois le 21 avril 1565. — Lavoix. *Histoire de la musique*, p. 156.

[2] *Idem*, p. 166.

voulant faire à Dieu le plus noble sanctuaire, faisait ce « Saint-Pierre » à demi-païen, où les cortèges de pourpre et d'or et la pompe toute orientale de la « sedia gestatoria » demandaient — méritaient — une semblable musique, c'est-à-dire de l'art encore mais non plus de la la prière. Décidément, toute époque, on l'a dit avec raison, n'a que l'art qu'elle mérite.

Ainsi pendant que la peinture, redevenue toute païenne, se fait décorative exclusivement, de symbolique qu'elle avait été pendant tant de siècles, la musique, du même coup et pour les mêmes raisons, n'illustre plus que des cérémonies superbes — d'ailleurs toutes pleines de ce beau paganisme à peine dissimulé que nous voyons encore au culte d'Italie — et non plus des actes de foi ou des verbes d'amour.

Si l'Eglise a, par une rare imprudence que nécessitait sans doute sa politique, un jour inventé le théâtre, maintenant le théâtre va envahir l'Eglise. Les grand'messes alors sont des représentations tout comme d'autres, presque des opéras dominicaux; et la foule y vient parée et ravie. Cette magnifique et d'ailleurs si artistique profanation du temple n'a nullement été inutile au développement prévu et deviné par les artistes dès le xv[e] siècle, commencé au xvi[e], inévitable au xvii[e], de la musique considérée comme le nouveau et supérieur moyen d'art — surtout comme le nouveau moyen d'action sur les peuples plus incrédules ou plus septiques. L'expression de plus en plus raffinée, sensible, humaine enfin que l'oreille chaque jour plus instruite exigeait, trouve son mécanisme nécessaire dans le progrès assez subit de la modulation par l'emploi sans préparation du triton et de l'accord modulant de septième dominante. Ce travail intérieur, tout

technique, qui s'opère alors dans le métier de la musique, fut la résultante de toute la lutte des siècles précédents contre l'absolutisme de la trop dogmatique Eglise représenté — traduit — si longtemps en sons par les harmonies et les tonalités du plain chant.

Cette fameuse découverte qui consistait à passer d'une tonalité à une autre, à moduler de sensibilité en sensibilité jusqu'au repos final d'une consonnance — ou même sans pouvoir arriver jusqu'à ce repos de l'idée, comme le feront cruellement nos plus modernes amis — cette savante course sur l'échelle des sons, des tons et des demi-tons, qui peut si bien être assimilés à l'harmonisation infinie des couleurs sur une palette de peintre — en un mot et le même pour les deux arts fraternels — cette subtile palettte du musicien est due, dès l'aube du XVII[e] siècle[1], au raffinement de ces Italiens, porteurs, cette fois encore, de la secrète, de l'inguérissable pensée profane. Au moment nécessaire ils transposeront dans la musique, forme bien plus immatérielle ou sensibilisée de l'Art, les désirs laissés en chemin par les sculpteurs et les peintres, et ajouteront aux sons antiques l'émotion toute moderne des pensées en évolution vers le grand rêve de l'avenir.

Ainsi l'art « d'expression » qui fut une des formes de la décadence pour la peinture, devint au contraire le grand renouveau de la musique. On eut dit que l'une, affaiblie et lasse de chefs-d'œuvre, eut voulu repasser à l'autre, si jeune, si libre à son tour et si pleine d'avenir, le principe de vie qui seul fait significatifs à l'heure dite les arts plus fraternels à la forme sociale.

[1] Emilio del Cavalieri eut l'idée d'appliquer à ces opéras sacrés la musique récitative et le premier oratorio ainsi composé fut la « Rappresentazione del' anima e corpo » joué en février 1600.

Pendant tout ce pompeux XVIIe siècle en Italie — et par contre-coup en France et en Allemagne à la suite d'alliances souveraines ou de relations politiques — ce fut partout une fureur de musique théâtrale, comme nous le verrons plus loin, et les églises elles-mêmes sont de véritables salles de concerts. Mais c'est l'aristocratie régnante qui le veut ainsi, s'en amuse et s'en vante et non le peuple qui n'y est guère convié, et qui d'ailleurs n'en a nul besoin. C'est donc aussi le rôle politique de la musique qui commence et qui succède, comme il était logique, à son rôle religieux. A Rome ou à Versailles, l'idéal est le même — idéal royal, pourrait-on dire, en attendant les temps modernes de la profonde musique et son rôle social qui sans doute commence à peine.

On voit — on entend — des éclairs encore de sentiment sincèrement ou savamment religieux, avec Marcello, avec Stradella, avec Pergolèse même qui meurt à 26 ans après avoir jeté au ciel bleu du golfe de Naples un cri de douleur large et superbe et une sentimentale et touchante chanson — un résumé de toute la musique que fit ou fera l'Italie — son *Stabat* et sa *Serva Pedrona* Il nous faut attendre les heures de nouveau françaises [1] où la lutte célèbre entre les écoles de Lulli et de Rameau, puis de Piccini et de Glück, reporte sur notre vieux sol le combat et les raisons de victoire de la musique pure.

Mais alors déjà l'Allemagne rêveuse et philosophique et, où l'âme populaire, à peine effleurée par la contagion de l'heureuse et molle Italie, avait gardé bien plus longtemps qu'ailleurs l'impression profonde et le

[1] Car il ne faut pas oublier que, une première fois déjà, en plein Moyen Age, ce fut la France avec Goudimel et son école, qui fit la première réforme du caractère musical, et détermina la conception du « style » dans le récit.

goût des « moralités » et des mystères du Moyen Age, avec le respect inviolé des anciennes formes musicales — des combinaisons compliquées à plusieurs voix — l'Allemagne préparait, comme à l'écart du monde, dans les difficultés de vivre où la mettaient les guerres malheureuses et les troubles intérieurs de ces petites principautés rivales, l'art musical le plus sain et le plus sobre. En ce terrain si bien préparé il allait suffire d'un ou deux hommes de génie pour inoculer la greffe virginale sur le tronc du vieil arbre presque à bout de sève. Un génie serait-il simplement, toujours, la maladie nécessaire saisissant la réceptivité de l'âme populaire ?

Pendant que, après la malheureuse guerre de Trente ans, les princes allemands s'entichaient des goûts et des arts du génie latin, victorieux pour un temps — et c'est toujours l'admiration fatale des vaincus pour les idées du vainqueur, et nous aussi nous l'avons connue — le vieux fond de peuple, sincère, invaincu, laissant passer la mode et laissant chanter son cœur au sens de son séculaire besoin d'aimer, préparait ces hérauts du beau, témoins prochains de sa race. Car les grands artistes sont bien décidément les vrais précurseurs, et les changements du monde sont notés toujours en écriture architecturale, sculpturale, musicale — divine.

En la même année 1685 — année de diamant et d'or pour la chère musique — naissent Haendel et Bach que suivront à peu de distance Gluck, Mozart, enfin Beethoven. Dès ce temps, l'Allemagne pensive et philosophique — si vraiment il y a une domination esthétique — prend le monde et l'étreint. Peut-être était-elle plus grande, à tout le moins plus belle sous le souverain manteau de l'idée et de l'art.

En 1683, naissait aussi — cette fois en France — le grand Rameau qui avait été compositeur religieux et organiste avant d'aborder le théâtre où il allait devenir, d'ailleurs assez tard en sa vie, le vrai continuateur de la clarté, de la simplicité française, et en cela, par dessus les modes d'Italie, retournait à l'esprit de race qu'avaient un moment si bien exprimé les Goudimel et les Roland de Lassus. Nous le retrouverons au chapitre du théâtre, puisqu'aussi bien le génie français eut toujours un entraînement très marqué vers la forme théâtrale de la musique, jusque dans certaines œuvres religieuses modernes et non des moindres. Avec lui et avec Gluck, qui vint exprimer en français, pour des français, la plus belle réforme musicale qu'ait attendue et réalisée la musique avant d'enfanter les génies supérieurs — définitifs — l'art ne prend plus de religieux que le sens antique de la grandeur, et par là s'oriente définitivement, en attendant Beethoven, vers l'humanisation progressive des idées directrices.

En résumé, le XVIIIe siècle, qu'on a pu croire attaché aux seules idées superficielles et raffinées, si on s'en réfère aux arts plastiques, en était aux plus dangereuses préparations de l'avenir. Sous l'apparence trompeuse de la société la plus brillante se faisait un lent travail de décomposition féconde, où montait la colère du peuple ignorant encore de sa force.

Ce XVIIIe siècle, si charmant, si léger, préparait tout simplement en politique, en philosophie, et en musique — cette forme certainement très avancée et ultra sensible de la pensée collective — l'éclosion prochaine de forces imprévues, libérées, humaines, sociales enfin, dont la Révolution française est un des phénomènes historiques les plus violents, et dont la

Symphonie avec Chœurs sera, dans l'ordre esthétique et, oserai-je dire, dans l'ordre moral, un des témoins les plus significatifs et les plus purs.

Bach avait accumulé les énergies et les rythmes par un prodigieux travail de bénédictin de l'art. Ce fut le grand architecte de cette autre cathédrale que sera la musique. Avant lui il n'y avait encore au travail dans le vaisseau magnifique que les sculpteurs et les peintres : on attendait l'âme musicale, l'âme définitive. Beethoven l'apportera. L'idée de religieuse tendresse deviendra, sous sa puissante main, idée d'humaine fraternité.

Un homme aura donc résumé un immense désir de peuple; et il fallait sans doute qu'il le résumât en musique, et non pas en un autre art. Beethoven, artistiquement et moralement, est le commencement d'un monde, comme Michel Ange avait été la fin d'un idéal.

Il ne faut pas oublier non plus, que Hendel avait apporté, à pied d'œuvre de cet idéal, de superbes matériaux. Le bon Haydn, plus tranquillement, venait d'en préparer le cadre — d'en moduler les formules — en imaginant les divisions et les plans de la symphonie. Comme il fallait à la Révolution un Napoléon, fatidique et nécessaire soldat de l'idée, pour l'injecter de force dans le sang du monde, il faudra à la future musique un Beethoven pour bâtir sur les ruines de l'ancien art, avec les pierres chantantes apportées une à une par les beaux précurseurs inconscients, l'église nouvelle où nous irons prier et chanter.

Ainsi tout ce fécond XVIIIe siècle allemand, si dégénéré, si pauvre en art plastique ou tributaire de l'Italie en pleine décadence spirituelle, est à la fois, avec toute la pensée musicale en formation chez ces grands Ger-

mains rêveurs, la fin du livre lithurgique écrit par le Moyen Age, et la préface du livre humain que commença Beethoven et qui sera continué demain...... par quels hommes? s'il est vrai que les artistes de génie arrivent à point nommé pour exprimer l'idée en nébuleuse sur le monde; par quel peuple? s'il est certain que l'Art doit se transformer et grandir encore aux mains et par l'âme du plus ému, du plus sincère, du plus attendri aux misères humaines.

LIVRE III

L'ART ET SON ROLE POLITIQUE

CHAPITRE PREMIER

ANTIQUITÉ

Si l'on admet que les objets, partout similaires, dont les fouilles les plus récentes ont mis au jour les débris dans les terrains de l'âge de pierre — et cela au pays les plus distants du monde — donnent l'idée du premier état, tout rudimentaire, mais également semblable partout et comme encore voisin de l'instinct, de cette humanité primitive, avant que les climats, la nécessité de vivre autrement, les milieux enfin en aient sans doute modifié et diversifié les familles, parties chacune de leur côté à la conquête du sol, on sera frappé de la logique cachée comme du charme profond de cette longue histoire des choses qui commente si bien celle des êtres. En somme, le progrès humain auquel nous voulons croire, espérant délibérément en sa croissance continue, n'a été qu'un état de plus en plus diversifié — après les jours, les siècles peut-être d'une vague unité de race et d'instinct — d'une enfance infiniment longue ou plutôt des successives modalités d'un

même besoin de vivre, puis de se défendre, puis de prier — ce qui est l'appel d'un être à quelque chose ou à quelqu'un de plus fort — ou encore de rêver — ce qui n'est peut-être qu'un lointain ressouvenir des origines — enfin de réfléchir et de juger, ce qui sera la grande différence de l'homme aux autres êtres et peut-être la seule supériorité — la vraie dignité — du bel animal définitif perfectionné par le temps, et fini physiquement et cérébralement tel que nous le voyons.

L'homme est, en tous cas, déjà très vieux sur cette terre beaucoup plus vieille que lui. A qui a-t-il succédé dans le droit et dans la force de connaître et d'asservir la matière qui lui est offerte, et dont il est lui-même issu, mais du moins merveilleusement — ce qui est presque le même mot que « divinement », en attendant qu'on en trouve un autre ? Quel occupant provisoire — quel intermédiaire sera-t-il entre l'antique conception et le perpétuel devenir ? Le pressentir, puis le vraiment savoir scientifiquement — mais j'ai grand peur que la science de cela ne soit précisément notre « limite » — ce serait connaître la maison future de l'idée comme nous apprenons chaque jour à connaître mieux la maison du passé. Et le passé — si la Science, encore une fois, doit être la forme de l'avenir — le passé nous aura délicieusement instruit, qui est proprement l'Art, c'est-à-dire le besoin tenace, peut-être éternel, en tous cas si invincible chez l'homme qu'il en paraît nécessaire, d'organiser sa destinée pour le plus de bonheur possible, de parer de beauté la maison qu'il habite et l'illusion dont il vit.

Nous avons vu dans les pages qui précèdent sa persistance obstinée à construire des temples autour de sa successive foi, à loger toujours ses Dieux ou Dieu

dans des choses visibles et belles, et à se réjouir ainsi dans son espérance, à se consoler enfin avec de la beauté de l'impossibilité encore à peu près générale, sauf pour quelques esprits en tous temps très rares s'ils ont été plus grands ou plus purs, d'entrevoir la Vérité et de lui donner ce seul voile définitif, ce temple invisible qui est la conscience.

Nous suivrons maintenant pas à pas dans la vieille histoire, et jusque dans la nouvelle, son effort au moins aussi curieux et entêté à se constituer en groupements de plus en plus compacts et solidaires — famille, cité, nation — et à créer patiemment les formes d'art qui seront tour à tour les expressions nécessaires et logiques de ces idées plus réelles, plus égoïstes aussi, en tous cas plus compliquées, en lesquelles toutes les races, à mesure qu'elles avançaient dans la civilisation, la richesse et le bien-être, ont magnifié leur insatiable désir de jouir de la vie, ou, si l'on veut, leur fatale course au bonheur. Ce sera ce que j'ai appelé le rôle politique des arts, on pourrait presque dire, leur rôle royal, la signification même de cette forme de l'Art, plus réaliste, plus déchargée de symbole, correspondant en somme toujours à une royauté de fait ou d'esprit constituée tantôt par le luxe, par la richesse, tantôt par la beauté des formes, des couleurs, des sons, autour des hommes et non plus autour des dieux, jusqu'à ce que l'évolution nécessaire, inévitable, des idées et par conséquent des formes d'une civilisation ou d'une race vers sa fin, le conduise au seuil même du beau rêve de progrès dont d'autres hériteront.

Forme politique, forme passagère, privée du ferment d'éternité que semble garder la forme religieuse, elle aura laissé du moins en images et en sons — en mots,

en monuments, en idées — son témoignage devant l'histoire qui continue sous ses apparentes interruptions et devant l'humanité qui espère sans lassitude. Et la politique ayant toujours consisté à attaquer ou à défendre quelque chose, territoires ou idées, c'est par des ouvrages de guerre que commencera l'art « civil » dans toutes les civilisations en formation.

§ I. — Les Citadelles.

Après les premiers groupements humains dans les forêts préhistoriques, puis aux bords des eaux — grands lacs, ou mer dont les bornes étaient inconnues à ces esprits très primitifs, et qui leur semblaient, chaque fois que, du du haut des montagnes, des tribus nouvelles y descendaient, l'extrémité du monde — après ces haltes des grands errants, nos ancêtres, et dont il ne reste que peu de vestiges aux cités lacustres, aux grottes, où les poussaient la terreur et les intempéries des saisons — les citadelles perchées sur les hauteurs, qu'on choisissait les plus inaccessibles, sont les premières étapes intéressantes des peuples en train de se constituer plus régulièrement, en un mot, politiquement. Probablement des familles d'hommes de même race, emmenant femmes, animaux, enfants dans un ordre quelconque, s'établissaient pour vivre et se défendre en commun sur ces hauteurs qu'ils entouraient de pierres accumulées, comme moyens de défense. « Les premières villes n'étaient que des refuges placés sur de hauts sommets : au moment des alertes, on entassait dans l'enceinte de l'Acropole tout ce qu'on pouvait sauver, et chacun se défendait de son mieux [1]. »

[1] Colignon. *Archéologie grecque*, 40.

Les citadelles antiques étaient proprement des ouvrages de défense avancée devant les villes en formation qui, en temps de paix, s'étendaient dans la campagne ouverte. C'était la cuirasse destinée à protéger le temple, cœur véritable de la cité antique. Le donjon féodal au Moyen Age, aura le même rôle ; la même forme, presque la même beauté esthétique, en découlera. Les pierres porteront alors le symbole de l'asile collectif ; et l'ordre et la symétrie plus ou moins perfectionnés avec lesquels ces pierres — toujours énormes — étaient « superposées » pendant les premiers temps, « appareillées » ensuite avec une certaine méthode, qui est un commencement d'art, enfin « jointes » selon un système plus soigné, et après une taille polygonale très exacte, sont des indicateurs, — des témoins — de dates assez précises [1].

C'est en Grèce, en Italie, ou en Asie Mineure le rôle de ces Pélasges venus, comme les Héllènes mais bien avant eux, des lointains plateaux d'Asie, en ces grandes migrations qui semblent bien avoir été en somme l'origine — le beau départ — de toute civilisation et de tout art. C'est, à une époque encore bien difficile à déterminer, avant les grands faits historiques qui suivirent la guerre de Troie, peut-être plus de 2.000 ans avant J. C. une première civilisation phrygo-pélagique [2] qui construisit ces murailles énormes, dont furent si étonnés les Grecs quand ils arrivèrent dans ce

[1] Il est possible de proposer des dates approximatives pour ces étapes de la civilisation grecque : avant le XVIe siècle, Hissarlik ; au XVIe, Santorin ; au XIVe, Jalysos ; au XIIe ou au XIIIe, Mycènes et Spata. C'est la date des vases en ces divers lieux qui donnera l'âge des idées, et les murs des citadelles l'état politique des habitants.

[2] Collignon.

pays à la suite des invasions de leurs primitives tribus Hellènes, Achéens, Doriens, Ioniens, Eoliens — et y trouvèrent installée une population autochtone, probablement inférieure, qu'ils eurent vite étouffée ou absorbée et dont ils ont pris grand soin par la suite d'effacer tout souvenir. Ils avaient, dans leur étonnement et dans leur ignorance, attribué aux divinités du feu, les Cyclopes, ces gigantesques ouvrages et le nom de murailles cyclopéennes leur en est resté ; mais sous ces noms mythologiques se devine le secret mal caché des origines orientales. — Et si les Cyclopes Lespiens, les Dactyles de l'Ida, ces premiers ouvriers habiles à travailler le fer et les métaux précieux, les Telchiens venus de Crète à Chypre et à Rhodes symbolisent un art fabuleux, c'est bien encore qu'on aperçoit sous ces mythes l'ingéniosité des Grecs à absorber dans leur clair et orgueilleux génie tous les efforts antérieurs dont ils allaient faire l'art le plus pur et le plus rationnel — le plus humain — qui ait encore fleuri sur le monde.

Assurément les Assyriens et les Egyptiens surtout, qui sont toujours les ancêtres de tout [1], leur avaient appris, grâce à ces beaux voyages phéniciens que l'on sait, une foule de choses très savantes déjà. Et encore les citadelles d'Asie au temps des Teglathphalazar et des Nabopolassar, ou les murailles de Chine [2] les plus légendaires témoignaient de même des habitudes de défense qui, réunissant et protégeant les premières

[1] De nouvelles découvertes ont encore reculé les dates en Egypte, et l'on déblaie, en ce moment. un temple, en Egypte, qui paraît dater de plus de 4,000 ans avant notre ère.

[2] La grande muraille que l'on voit encore en Chine ne date que de 350 ans avant J. C. Il est probable qu'elle remplaça des travaux de défense beaucoup plus anciens, que les légendes aussi attribuaient à des Dieux.

familles humaines, puis les cités politiquement constituées, furent en somme les premières architectures non exclusivement religieuses, les premiers « monuments civils » de l'histoire. Mais, invinciblement, on en revient aux Grecs quand il s'agit d'un art logiquement déterminé et constitué — d'une idée bien construite; car ils furent les premiers, du moins au sens où l'entendent la culture et la raison modernes, à construire rationnellement, avec des proportions mathématiques et déterminées en vue d'un effet calculé, c'est-à-dire en vue de la beauté proportionnée à l'échelle humaine, des monuments logiques et beaux.

C'est en somme à la constitution théorique et rationnelle des « ordres » dans l'architecture, à la fin du VIIe siècle, après les invasions doriennes, que remonte vraiment le commencement de l'art grec, les moyens de bâtir ayant été limités jusque là à des superpositions plus ou moins adroites de matériaux en vue de la défense — ou à des constructions en bois, comme probablement les très anciens temples dont Pausanias dit avoir encore vu les restes à demi ruinés.

Il n'est pas moins certain aussi que les grandes civilisations antérieures à la Grèce — Assyriennes du temps qui avait succédé aux Chaldéens ou égyptiennes des premières dynasties, avaient suivi le même processus dans l'art de construire, en passant de la forteresse barbare au temple pur, puis du temple des Dieux au palais des Rois, enfin du palais souverain à la maison familiale. C'est toujours le chemin du dieu jusqu'à l'homme.

La révélation, par les mesures proportionnelles, mathématiques, de la beauté absolue d'un organe primordial et constitutif comme l'était la colonne — Dorique d'abord, la plus ancienne, puis Ionique, puis Corinthienne en sui-

vant la progression de l'élégance raisonnée aux dates mêmes du temps — est tout un symbole encore de la transformation sociale. Les temps sont devenus moins durs; les diverses tribus Hellènes se sont partagé le sol de la Grèce qu'elles ont envahi du droit, sans doute éternel comme la force, de la supériorité ethnique de la race la plus fine ou la plus avancée. Le milieu, le sol a surtout modifié insensiblement les mœurs et le sens intelligent, si je puis dire, des conquérants. Ils ont bien apporté d'Asie le souvenir des demeures plus belles qu'ils avaient entrevues ailleurs, mais ils se sont assimilé les idées et peu à peu, en cette incubation nouvelle, les idées sont écloses autrement, donnant des significations différentes parce qu'elles avaient d'autres mesures. Ils nous ont « fait », comme disent les médecins, de la culture grecque, de la pensée grecque, de l'art grec avec tous les éléments absorbés ailleurs, comme nous ferons à notre tour du génie français avec des germes pris de toutes les races. Le tout est toujours d'être, à un moment donné, la race supérieure ou seulement plus sensible qui prend, juge et condense — la race-crible où les idées, jetées de toutes parts, donneront le résidu le plus pur. Or, dans toute l'histoire connue jusqu'à nos jours, les Grecs ont été les premiers qui, consciemment, ont joué ce rôle et les Florentins du Quattro-Cento peut-être les seconds. Il est probable que la France en aura, pour la troisième fois, la mission et la gloire.

Les Grecs triomphants, heureux et fiers après la grande défaite des Perses — qui fut décidément un des grands « tournants » de l'histoire du monde — ne songèrent plus qu'à faire de la beauté ! Alors ils oublieront la citadelle pour le temple et pour le théâtre. Au con-

traire, chez les Romains, peuple conquérant et peu artiste, — il le faut répéter ici plus fortement encore — la citadelle, défensive par définition, fut bientôt remplacée par l'usage des camps fortifiés, construits d'ailleurs par les armées en marche à travers les pays conquis, avec les même soins, les mêmes règles, la même symétrie qu'une forteresse permanente. Camps permanents ou camps provisoires établis de bataille en bataille, des lois précises et toujours les mêmes présidaient au choix de l'emplacement, suivant les indications de l'art augural, à la construction de l'enceinte et à la division symétrique, par des voies se coupant à angles droits, des campements pour les hommes, de telle sorte les soldats, dans toutes les périodes des guerres, retrouvaient toujours le même plan de la forteresse typique, image au pays lointain de la cité avec son forum, son prétoire et ses autels.

Ainsi le soldat romain emportait au camp ses habitudes et presque sa demeure; en même temps qu'il conquérait le monde pour sa gloire, il y déposait le germe d'une foule d'ataviques idées, dont on retrouve des traces dans tout le monde moderne. La puissante empreinte romaine demeure encore sur le cerveau humain, que le génie de tout un peuple conquérant a façonné pour l'orgueil, et pour la guerre, ce grand plaisir héroïque et barbare des peuples qui ne sont tout de même pas encore assez loin des commencements du monde.

Pourtant quelle loi cruelle et féconde nous dirige, nous étreint et peut-être, à certaines heures de l'humanité, nous sauve, qui veut que toujours les grandes guerres éveillent, comme une revanche de l'esprit, les grands efforts d'espoir, d'idées, d'Art enfin. C'est en

vérité, comme une sorte de détente morale après le grand effort physique — la paix du corps où l'on entend chanter l'âme. L'histoire est pleine de ces réactions vengeresses de l'intelligence, après les grands baptêmes du sang ; et ainsi il a été, et il sera logique que le temple succède à la forteresse et la beauté à la force.

Pour qu'à la citadelle, poste avancé qui défend une famille, une ville ou une idée, succède le temple d'abord, qui est le piédestal sublime et sans défense de ces trois symboles, puis le palais, qui est le siège et la représentation monumentale de l'unification, en la main d'un seul, des forces que représentaient à l'origine ces symboles, il faudra des périodes très longues de transformation dans la croyance, dans la richesse ou dans la force d'un peuple. Sa puissance grandissante au milieu des autres peuples, absorbés ou vaincus par le plus fort sur le sol primordial, sera ainsi toujours représentée par une citadelle où les fouilles, plus tard, mettront à jour des objets de guerre, souvenirs grossiers ou symboles des héros — et ce seront les épées et les masques d'or de Mycenes trouvés par Schliemann au plus profond du trésor de la vieille forteresse peut-être agamemnonienne.

Ailleurs chez cet autre peuple qui, n'ayant plus à se défendre sans trêve contre les barbares voisins, a déjà le temps de penser, de prier ou de rêver, par conséquent de s'inventer des religions pour se croire ou se dire supérieur en morale à tous les autres, la croyance — qui est la forme la plus ancienne de l'amour — sera représentée par la construction de ces temples merveilleux que l'antique Egypte dans les temps les plus fabuleux creusait dans les montagnes ou élevait sur les plateaux désertiques voisins du grand Nil jaune. Et

des tombeaux sortiront un jour, par milliers, ces précieux témoins de la vie aux origines de la culture humaine.

De la richesse enfin de ces mêmes peuples à une période plus avancée de leur existence historique — assimilable, en somme, à la vie d'un individu avec ses âges normaux — de cette fortune qui naît des armes et du commerce, la fleur visible sera de l'art aux palais des rois, aux places publiques du peuple et chez les « marchands du temple ».

Mais déjà l'évolution se dessine, en ces trois typiques efforts de vie, et par conséquent d'art, des races successives vers un idéal de bonheur obstinément poursuivi, qui fatalement les mènera toutes de la jeune et religieuse confiance à l'ardente bataille pour la vie, des dogmes accceptés à la jouissance voulue — du temple à la place publique, du sanctuaire au théâtre. Et ainsi l'Art qui aura commencé à la citadelle aboutira au temple, puis au forum, puis au cirque. Toute civilisation finissante sera hantée du grand problème populaire, et le peuple qui aura construit la citadelle en avant du temple, en avant du palais, en avant de l'idée, la démolira un jour par plaisir, par curiosité ou par colère, pour voir « ce qu'il y a dedans.. », en attendant qu'on en reconstruise une autre en avant d'une autre idée.

II. — **Les Palais**.

Ce que le temple, maison plus belle du Dieu ou de la Déesse, était dans la cité antique, telle que la Grèce l'avait définitivement constituée d'après un idéal plus pur de croyance religieuse tempérée de liberté politique, le palais, demeure plus grande du chef militaire,

du tyran, craint plus encore que respecté, l'avait été depuis longtemps dans les étonnantes civilisations asiatiques, que l'on aperçoit au commencement du monde. Remarquons encore en passant que la différence seule de cette conception : bâtir quelque chose de très grand pour y mettre un homme plus fort ou un peu plus habile, à cette autre : élever quelque chose de très beau pour loger un Dieu plus pur et bientôt une idée abstraite, est un degré déjà en croissance de l'idéal d'un peuple.

A l'origine, la cabane ou la tente du chef chez les peuples nomades — et les premiers peuples en Orient ont dû toujours être nomades à un certain moment de leur développement ethnique — était certainement reconnaissable à quelque chose de plus grand au milieu du campement de la tribu ; mais ce n'est en somme, nous l'avons vu, que lorsqu'ils se sont arrêtés que les peuples ont commencé à construire avec quelque art des monuments ou des idées. Les religions primitives de l'Asie étaient restées très longtemps enfantines et terrifiantes. La Beauté, qui est déjà une adolescence de l'ordre spirituel, y trouva peu d'éléments de pureté simple et ordonnée.

Nous savons par les bas-reliefs et les statues chaldéennes et assyriennes et nous pouvons supposer, par analogie, d'après les vieux monuments chinois, que l'influence religieuse pendant ces longs siècles d'incubation orientale n'a pas produit d'œuvres très pures, au sens où l'idéal se règle à des lois certaines de mesure et de raison, en un mot pas d'œuvres synthétiques mais des accumulations, plus curieuses que belles, de formes et d'images presque barbares — ornements ou êtres — disposés sans choix sinon sans ordre pré-

conçu. Ce sont des œuvres énormes de grands enfants. La simplicité en art, je le répète, sera une étape, toujours, chez les individus, comme chez les peuples, dans la marche vers la haute culture, et le signe distinctif de l'âge mûr d'une race.

Aussi dans tous les pays d'Asie très anciens, où la religion fut moins pure — j'entends plus encombrée de dogmes terribles et d'idoles enfantines — l'architecture et les arts plastiques à sa suite trouvèrent leur meilleure expression et la plus riche à coup sûr, au service des souverains, sortes de dieux temporels pour ces peuples asservis. On pourrait dire que là où la religion était d'idéal inférieur, c'était la royauté qui le plus vite approchait de la Beauté, en s'appropriant pour un usage tout de luxe, et de domination, les meilleures formes d'art possibles pour le temps. C'est bien en ce sens que les grandes demeures royales, les palais des conquérants, chefs de ces peuples toujours en guerre, depuis la lointaine Chaldée jusqu'au triomphe d'Alexandre, à Ninive, à Babylone, à Persépolis, à Suse, durent présenter un splendide effort d'art somptuaire destiné à imposer la suprématie du roi à la foule, par l'étonnement d'une telle richesse — c'est-à-dire encore par l'admiration qui est une forme de la confiance. L'Art, dans ces manifestations démesurées, était évidemment toute une politique. Et peu à peu, au milieu de tous ces peuples nomades et conquérants qui suivaient le chef le plus fort, et se donnaient à lui sans réserve dans les batailles et dans la victoire, on voit se former l'idéal d'un maître plus puissant et plus beau auquel il faut obéir, et qu'il faudra parer comme un demi-dieu pour mieux croire à sa supériorité. C'est bien là l'idée « royale » qui a servi

l'Art à ses origines plus qu'on ne croit — et que l'Art a magnifiquement servi. C'est enfin l'origine des premières demeures plus belles — autres surtout pour des êtres qu'on croyait, qu'on voulait autres que le commun des mortels — des palais extraordinaires dont les merveilles remplissent les légendes et les livres. Comme la citadelle avait été à la fois la conséquence et le symbole de l'état de défense des premiers groupements d'hommes, le palais sera donc la demeure, après les triomphes, des conquérants partis résolument pour l'offensive, — le signe construit de l'idée de conquête.

Il est frappant que pendant les longs siècles de luttes ininterrompues entre ces peuples qui de l'Asie descendaient invinciblement — comme fatalement — vers la Méditerranée, laissant, en villes énormes et somptueuses, la trace de leur civilisation étrange dans leur lente migration vers la mer, le luxe, la splendeur de la vie, en un mot la joie souveraine de l'Art aient fleuri aux mains de quelques tyrans heureux, pour la gloire de la force et non de l'idée, pendant qu'un petit peuple. dont le rôle politique fut sans importance au milieu des querelles sanglantes et superbes de Ninive et de Babylone, et dont le rôle artistique fut à peu près nul, passait sans bruit — avec quelques gémissements cependant qui sont devenus des murmures de prophètes — au travers de tous ces cris de guerre, et, cheminant en quelque sorte avec son secret au milieu de tant de tumulte et de richesses vaines, apportait seul le trésor inconnu, l'idée qui change le monde.

Le peuple juif, au milieu de toutes les splendeurs d'Asie, était le pauvre qui passe et dit la parole vraie — nécessaire. L'interrogation jetée à l'infini, devant

l'immensité de l'espace, cela ressemble fort à la prière adressée à un Dieu, dans le grand silence de l'esprit. Le geste est le même, et peut-être la pensée. Et c'est pour cela que la Bible, qui n'aurait pu et dû être, dans sa lettre, que l'histoire compliquée, un peu ridicule et sans grand intérêt historique, de quelques tribus inconnues et insignifiantes, est dans son esprit, le Livre par excellence, le premier guide de l'humanité sur la route de l'inconnu.

Renan a voulu expliquer, avec la magie de son style et ce profond sens religieux dont il ne s'est jamais dépouillé, l'apport, si unique dans l'histoire du monde, du monothéisme par le peuple hébreu ; et il a pensé que ces premiers peuples sémites, en leur vie nomade au désert, avaient conçu, dans la contemplation des grandes solitudes sous l'infini du ciel, cette idée si simple et si belle — si avancée pour l'âge du monde — de la divinité unique et souveraine. De là à la tradition biblique de la révélation, il n'y a qu'un pas. Et c'est toujours la foi symbolique de l'enfance à laquelle se devra substituer la connaissance rationnelle, promise à l'homme qui grandit.

De fait, pendant que les peuples batailleurs, commerçants, civilisateurs en somme à leur façon, se passionnaient à produire de la richesse, de la joie, de la vie, ou même à faire de l'art, à force de curiosité, à force de luttes et de conquêtes, ces grands rêveurs sémites, ballotés de maître en maître selon le succés des armes de leurs puissants voisins, tour à tour captifs de l'Assyrie ou de l'Egypte, s'obstinaient à faire de l'idée.

Et en fin de compte ce peuple d'Israël, qui tient une si grande place dans l'histoire morale du monde, n'a

laissé aucune trace d'art intéressante, tandis que, de Nabuchodonosor, de Téglatphalasas ou d'Assour-Banipal, qui paraissent l'avoir si fort et si longtemps persécuté, jusqu'à Hadrien qui détruisit le souvenir même de Jérusalem en élevant un temple à Jupiter sur les ruines du temple de Salomon, tout l'effort des successifs conquérants, sur le chemin fortuné qui menait d'Asie en Egypte, semble être de laisser trace de leur gloire en d'extraordinaires palais, — trop grands, trop beaux — que la légende, transmise par les Grecs et la Bible, fera plus démesurés encore, jusqu'à ce que les découvertes récentes et la lecture des inscriptions cunéiformes, viennent du même coup confirmer l'étrangeté énorme et magnifique de ces grandes constructions royales — les premières probablement où l'Art s'essaya à la beauté en dehors de toute signification religieuse.

Toutefois, il ne faut pas oublier qu'une certaine force de symbole dogmatique devait demeurer en l'apparence construite, c'est-à-dire dans les formes et dans les proportions de ces palais, œuvres des arts « civils » du temps. Ces souverains asiatiques eurent sans doute les premiers l'idée toute politique de se faire passer pour des divinités sur la terre — idée que les Grecs eurent beaucoup moins, qu'ils essayèrent même, à ce qu'il semble, de détruire en la rationnalisant en quelque sorte, en l'exaltant, en la purifiant au sens simplement humain, mais que les Romains, au contraire et le Moyen Age chrétien agrandiront jusqu'à l'extrême et qui paraît, malgré de beaux rêves et de très purs efforts d'idéal, fort loin de disparaître encore du gouvernement des hommes.

Une fois cette idée introduite dans le monde par l'in-

fluence combinée de la religion et de l'antique, de l'éternelle loi du plus fort, tout s'en déduisit logiquement — politique, gouvernement et Art; et si l'on y ajoute, comme il le faut faire pour tout pays et pour toute époque, les raisons toutes naturelles, mais non moins fortes que les morales, par laquelle le sol, c'est-à-dire les matériaux qu'il produit, et le milieu, c'est-à-dire le climat et conséquemment les habitudes de vie du peuple qui l'habite, avaient modifié les modes de construire — presque les modalités de la pensée, par voie de conséquence — chez chaque race successivement, on arrivera presque à donner leur physionomie et leur âge aux grandes ruines de ce coin prédestiné de l'Asie.

Ici était Ninive, la ville sainte de la déesse Istar — qui sera l'Astarté des Grecs — Ninive endormie depuis des siècles sous le pauvre village turc de Koujoudjick. Ici Sargon, Sennachérib et Assour-Ban-ipal élevèrent ces palais aux larges portes que gardent les taureaux ailés et tiarés, ensevelis depuis vingt-six siècles sous les « tumulus » de Korsabad, animaux monstrueux et cependant beaux, prisonniers douloureux et superbes qui maintenant se regardent d'un grand air d'ennui aux murs froids et tristes du Louvre qu'ils ne comprennent pas. Ici, dans les immenses salles rectangulaires que, interminablement, ornaient, en racontant à leur façon l'histoire des rois et des peuples, les longs bas-reliefs aux figurines symétriques et gauches, s'entassaient en rangs réguliers ces « gâteaux d'argile » où, d'un trait fin et serré, les petits caractères cunéiformes, comme de patientes fourmis, enregistraient toute la science alors connue et toute l'histoire qu'on savait. Ce furent les premières bibliothèques humaines, et, dans ces morceaux de terre

sacrée où le feu symbolique avait pour la première fois scellé les rêves de l'ancien homme, comme dans ces briques marquées au sigle de chaque souverain et que le sol de l'antique Assyrie, a rendus hier à l'ardente curiosité de l'homme nouveau, vit, seulement endormi, le grand secret des premiers civilisés.

Là encore fut Ur, la patrie d'Abraham, appelée Uru sur les briques, et plus loin Larsam, le Larnaka des Grecs, où la légende chaldéenne veut que les hommes, prévenus de la grande catastrophe qui devait faire périr le monde par le déluge, aient entassé des tables précieuses pour servir à perpétuer leur mémoire parmi ceux qui survivraient à la destruction. Là enfin s'élevait cette Babylone fabuleuse[1] que fondait pour le merveilleux plaisir des murailles et des jardins, une femme, la légendaire Sémiramis, après que les enfants de Noé, échappés au déluge, y eussent vainement tenté de terminer la tour infinissable, symbole peut-être de l'idée infinie.

Cette Baba-Ilo — c'est-à-dire porte du Dieu Ilo — qu'habita Nemrod le chasseur, et qui fut avec Elec-Ukbad et Kalash, un de ces centres de culture et d'art raffiné dont le peuple juif ne vit ni ne comprit en rien la prime beauté, en sa rancune de captif, en sa hantise du dieu vengeur; cette cité de briques, d'émail et d'or, à la triple enceinte et aux cent portes, fut celle là même dont le grand Nabuchodonosor ne fit sans doute que restaurer les murs, les temples et le palais, ce Palais deux fois historique, et plus symbolique encore, que les inscriptions appellent le Karr et où, trois cents ans

[1] Les inscriptions de la Chaldée, sans remonter même à l'origine de Babylone, attestent son existence à une époque antérieure à l'an 3555 avant J.-C.

plus tard, venait mourir au retour de ce voyage inouï poussé jusqu'à l'Inde, Alexandre le Grand, frappé au moment où il rêvait, le premier peut-être, l'empire du monde, en la formidable fusion de l'Orient fabuleux, encore ébloui des grands songes mythiques et de l'Occident plus grave, merveilleusement mûri en deux siècles de raison pure et d'art souverain par le clair génie des Hellènes.

Chez les Grecs en effet, et déjà bien avant les temps Alexandrins — dès le VIe siècle — la vie civile, dont ce peuple s'était fait une conception tout autre par un sentiment alors très nouveau de la dignité et de la liberté humaines, avait donné d'autres mœurs, d'où, logiquement, d'autres demeures. Peu ou pas de palais; des temples magnifiques pour les Dieux; d'humbles maisons pour les citoyens. Tous les vestiges de maisons particulières qu'on a retrouvés à Athènes, ou en d'autres cités de la Grèce, indiquent des habitudes de simplicité, de vie chétive, que trahit l'exiguité des chambres — au rez-de-chaussée pour les hommes, au premier étage pour les femmes, dans le gynécée. En somme, réelle est la pauvreté de l'habitation familiale. Le marbre était réservé au seul Dieu; les matériaux les plus modestes servaient à la construction des maisons, au moins pendant les époques de belle liberté civique, de vie publique toute extérieure, qui était partagée entre les affaires publiques et les cerémonies religieuses[1]. Dans cet admirable climat où toute la politique se faisait en plein air, où les Dieux seuls étaient à l'abri du vulgaire dans le sanctuaire étroit de la cella, où les hommes du gouver-

[1] Collignon. *Archéologie grecque*.

nement n'agissaient que par l'action de la parole directe sur un peuple essentiellement mobile, très critique et très jaloux de ses droits de citoyen, la demeure où l'on ne rentrait que pour dormir, comptait fort peu. Même les charges publiques, chez ces Athéniens, qui paraissent avoir inventé le type de République dont rêvent encore assez vainement les modernes, et essayé les premiers de l'« égalité », ne devaient pas donner trop de supériorité aux citoyens qui en étaient provisoirement revêtus.

Démosthène se plaindra plus tard, après l'influence des mœurs d'Asie de ce que « les maisons des citoyens rivalisent, pour la magnificence, avec les édifices publics ». « Ceux qui considèrent, dit-il, la maison de Thémistocle, celle de Miltiade et des grands autres hommes de ce temps-là voient que rien ne les distingue des maisons ordinaires... mais, de nos jours, l'opulence des particuliers qui se mêlent aux affaires de l'Etat est portée au point que plusieurs d'entre eux se font construire des palais qui surpassent en beauté nos plus grands édifices. »

Et plus tard encore, au temps d'Alexandre, on sait par un passage de Vitruve combien l'influence d'Asie — à la mode d'Ionie, disait-on — amena les citoyens riches à se construire des maisons d'un luxe inouï, avec portique, exèdre, salle de festins, pinacothèque. salle de bains et galerie de tableaux. On dirait d'une description très moderne et, en tous cas, on voit déjà ce que les Romains, qui ont tout grossi et n'ont rien purifié, firent de cette leçon de choses... et même quelques-uns de nos nouveaux parvenus, très proches parents de ces Grecs élégants et sceptiques de la decadence.

A Pompéi, qui n'est en somme qu'une sorte de ville d'eaux ou de bains de mer grecque sur la terre d'Italie — un Trouville pour gens riches du temps de Claude et de Tibère — en cette Grande Grèce qui fut le prolongement de l'autre, on a l'impression très vive de cette élégance encore grecque et d'un raffinement déjà romain, en traversant ses jolies rues étroites, retrouvées presque intactes sous la cendre, où, par les murs à demi ruinés, se devine, un moment ressuscitée, la vie antique dans les atriums aux peintures vives ou sous les portiques roses entr'ouverts sur le ciel trop bleu, avec le grand Vésuve au fond, debout dans l'atmosphère violette. Les chambres des maisons particulières, selon l'habitude grecque, persistante malgré l'opulence du temps, y sont assez exiguës; mais l'élégance de la vie intime s'y mesure délicieusement, à la proportion des colonnes du portique et à la richesse charmante et mesurée des peintures. Ces peintures sont les seules qui nous donnent une idée vraie de l'art grec encore florissant dans ce coin déjà romain de la Grande Grèce, par le style très particulier des figures et par le sentiment délicat de l'ornementation, encore qu'elles aient été peintes très probablement d'après les œuvres célèbres de l'antiquité par des copistes de rencontre, qui avaient le tour de main nécessaire pour ces habiles pastiches où les artisans grecs excellaient, où excellent encore les ouvriers italiens, leurs lointains héritiers.

La vie était toute extérieure dans ces villes de plaisir, comme à Athènes même qui, vers les temps du Christ, s'éteignait doucement dans l'auréole de gloire de ses artistes, ou comme dans cette grande Rome qui commençait à mettre le monde dans son ombre majestueuse.

Ce n'est qu'à partir d'Auguste et pendant les deux premiers siècles de l'Empire que les maisons des riches, parvenus de la politique ou de l'armée, selon le bon plaisir de l'empereur, se transformaient en « palais », le nom étant venu de la mode qui commençait à ce moment pour les grands de se faire construire des demeures somptueuses, entourées de beaux jardins, sur le Palatin (palatinus mons) aux abords de la demeure sans cesse augmentée et enrichie des empereurs. Les rois de la Rome primitive y avaient habité, après que Romulus y eut, dit-on, tracé les limites de la cité légendaire, la Roma quadrata, l'Urbs, la Ville par excellence, future capitale du monde.

Sous la République, la vie publique au Forum avait tout absorbé, par les discussions constantes de la politique en plein air.

C'est ainsi, en cette double passion de la vie publique et politique et de ce que j'appellerai la vie esthétique en sa forme la plus saisissable pour la foule, le théâtre, qui se comprend et se pénètre le mieux la vie antique. Le forum et le cirque ont été les deux grands éléments vitaux de la société gréco-romaine, comme nous le verrons plus loin, et les deux grands pivots de toute la politique depuis les beaux siècles d'Athènes victorieuse et artiste jusqu'à la décadence de Rome conquérante et commerçante.

Le commerce et les Dieux seuls réclamaient des monuments. Les constructions les plus hétérogènes s'entassaient de plus en plus autour de ce glorieux Forum, qui semble aujourd'hui si étroit, si enserré entre dans les monuments et les temples, qu'on a peine à se figurer en cet espace si petit le drame si grand de certains événements, comme le meurtre de César par

exemple et l'étrange spectacle, dès le surlendemain, de son bûcher devant le peuple soulevé.

Avec l'établissement de l'Empire et le règne superbe d'Auguste va recommencer la folie de bâtir qui caractérise toujours les grands souverains et les époques puissantes dans la paix qui succèdent aux grandes guerres extérieures ou civiles. Auguste entreprit de construire sur le Palatin, lieu sacré de la Rome des origines, le palais de la forme nouvelle — ou renouvelée — du gouvernement qu'acclamait la volonté populaire comme une revanche du meurtre de ce César qui avait deviné le sens nouveau des besoins du peuple et que le peuple avait compris et pleuré. Ici encore ce consentement du peuple, toujours le même et indispensable consentement qui allait expliquer et faire l'Empire, explique et fera revivre pour nous ces immenses et solennelles demeures impériales et patriciennes qui, sur le Palatin d'abord, puis au milieu des jardins magnifiques dont les villas Borghèse et la villa Médicis sont les restes superbes et classiques, enfin sur l'Esquilin, montreront le prodigieux développement de l'architecture civile, au service, non plus d'un idéal divin, mais de l'orgueil impérial.

C'est enfin cette architecture qui, après s'être développée démesurément sous les successeurs d'Auguste jusqu'à Constantin, servira de type et de modèle, pour les divisions générales tout au moins et les proportions et pour les modes même de construction jusqu'à nos jours, à tous les grands palais impériaux. Car il est certain que des volontés semblables — des idées « souveraines » de même nature — se reproduisant à des époques différentes de l'histoire dans des cerveaux similaires et dans des conditions politiques et humaines assimilables entre elles, donneront des constructions de

même signification, sous d'autres aspects, sous d'autres façades artistiques. Et à des distances de temps considérables, il y aura, certainement une sorte de ressemblance de masse, de parenté artistique et morale, pourrait-on dire, entre la maison que Néron fit élever sur le Palatin et l'immense palais impérial de Byzance ou le palais de Charlemagne à Aix-la-Chapelle et le Versailles de Louis XIV. Ce sont bien là des arrêts magnifiques de la royauté sur le grand chemin des évolutions et provisoirement des repos du peuple. Et je puis ici répéter que les « redites de l'histoire sont sans doute les parentés de l'esprit ou du cœur humain[1] ».

Auguste, recommençant sous le nom d'Empire la royauté de la Rome primitive et reprenant ainsi, en grand politique et au moment nécessaire, la direction souveraine du monde qui craquait de toute part sous la poussée de toutes les races accourues à la richesse de Rome, Auguste avait certainement voulu donner au peuple romain qui, las d'avoir lutté — et plus encore parlé — du Forum au Capitole, allait accepter de ses mains la servitude dorée, l'impression que sa grandeur passée se symbolisait toute en la majesté de son nouveau maître. La demeure du demi-dieu, sacré auguste et couronné de lauriers, devait être aux yeux de la foule presque aussi belle qu'un temple. Et Auguste retourne au Palatin, sur la colline sacrée où était conservée la grotte du Lupercal, dans laquelle s'était réfugiée la Louve, nourrice légendaire de Romulus. Près de l'autel élevé au-dessus du Mundus, au centre même de la primitive Roma quadrata — au cen-

[1] Art et Métier. *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1903.

tre moral du monde d'alors — il établit les fondations du palais souverain, qui sera la demeure et le symbole de la puissance, et dominera le forum républicain.

Déjà, dans les jardins du Palatin, devenu à la fin de la République le quartier à la mode, s'élevaient les élégantes maisons des personnages les plus illustres. Là habitaient Hortençius l'orateur et Catilina, Marc-Antoine et Cicéron. Le luxe était venu avec la facilité de vivre, et la hâte de jouir. Tout ce monde était mûr pour l'Empire, pour la belle et heureuse servitude où les poètes chanteront à l'aise, où sculpteront et peindront en liberté les artistes que dérangent les révolutions du forum et que n'inspirent guère les discussions politiques.

Auguste fut un grand constructeur. Des temples pour les dieux anciens et nouveaux — dont Jules César déjà divinisé — des bains pour le peuple, voilà pour la politique. Son palais et son tombeau, voici le symbole impérial. Il dit dans son testament avoir rebâti en marbre la ville que la République lui avait laissée en briques. Enfin, il construisit la Bibliothèque palatine, et les lettres et les arts qu'il sut protéger le lui ont rendu en durable gloire, car plus que d'autres, seuls peut-être, les artistes peuvent faire immortels qui les aide et qui les aime.

Après Auguste, tous les empereurs accumulèrent les constructions sur le Palatin encombré de portiques, de statues et d'autels. Puis Néron, pour faire de la place, incendia ou laissa incendier — les hypothèses sont incertaines sur ce point — cette Rome mal tracée et impossible à régulariser autrement que par ce magnifique accident; puis, en artiste consommé qu'il voulut être aux yeux de la foule, et qu'il fut très probablement,

en réalité, un peu fou et très instinctif en sa manière de voir grand, il profita de l'incendie, expropriateur imprévu et providentiel, que dans un accès de lyrisme vraiment assez théâtral, il avait, dit-on, chanté sur la lyre dans le plus fantastique décor qu'on pût inventer : une ville en flammes! Puis, suivant un plan très raisonné, avec de bons architectes et d'excellents ouvriers, il reconstruisit la cité magnifique dont la place et les ruines, visibles encore aujourd'hui, attestent toute la majesté solennelle, un peu théâtrale, sans mesure et sans goût.

Par dessus tout il rêva du palais formidable et symbolique de la royauté. Du Palatin à l'Esquilin, enjambant la vallée, la Maison dorée, avec ses jardins, ses eaux vives, ses murs, de marbre et de mosaïque revêtus, devait, de l'antique Voie Sacrée, produire un effet extraordinaire avec ses perspectives enchevêtrées de colonnades blanches, de toitures dorées et d'arbres sombres. Néron y ruina à moitié les finances de l'Empire, comme un peu plus tard Louis XIV pour construire Versailles. La Beauté a toujours coûté très cher, et ce sera vrai de plus en plus dans l'avenir.

Il ne faut pas oublier pourtant qu'il mit tous ses soins et un grand amour à constituer une des premières bibliothèques publiques et à la loger dans un palais splendide, ce qui n'est pas négligeable pour la valeur et la suite des idées dans le monde. A coup sûr, il dut faire de cette Rome rebâtie d'un seul jet une œuvre folle et splendide à la fois d'impériale majesté. Et c'est encore, écrite en marbre et en or, toute l'histoire des empereurs — toute la folie impérialiste. La grandeur même des ruines explique très bien tout cela, étant à l'échelle même de l'idée impériale de souveraineté, de domination mondiale telle que

commençaient à l'entrevoir les grandes races ambitieuses et dominatrices. Ainsi, la proportion des Thermes de Caracalla sera la plus splendide à la fois et la plus précise explication de l'idéal social à ce moment de la domination romaine.

Tibère, quand il ne se passionnait pas à accrocher aux rocs de sa prison volontaire de Caprée des terrasses de marbre rose ou des statues d'or, construisait volontiers aussi sur le Palatin. Les Flaviens ajoutèrent des salles et des portiques aux palais accumulés sur la symbolique colline ; et, pour en sortir sans se déranger ni traverser les rues encombrées par la populace, Caligula fit jeter un pont du Palatin au Capitole par dessus le pauvre Forum bien profané — ce qui devait être d'ailleurs affreux et sentir déjà l'ingénieur et la décadence.

Il allait par là, disait-il, causer secrètement avec Jupiter Capitolin, auquel sans nul doute il ne croyait plus. Et le Christianisme montait comme une invisible marée, autour de ces montagnes de palais superposés, d'où allait bientôt s'évader l'âme antique en route pour Bysance en son retour nécessaire à l'Orient régénérateur.

Constantin est un empereur chrétien, donc oriental, Constantinople qu'il fonde et baptise est, dès le premier jour, une ville sacerdotale, à la façon d'Assyrie, et non plus une cité libre comme Athènes, ou une grande ville politique comme Rome. Dans l'art, comme dans le symbole religieux, l'or a remplacé le marbre et la pierre ; et de nouveau la théocratie remplacera la liberté. Le Christianisme bysantin est un retour de

[1] Bagot. *L'art bysantin,* page 125.

l'antique, de l'indéracinable esprit mystique ; mais, en somme, l'art chrétien en est sorti, et de cette origine, il a gardé, pendant des siècles, un charme étrange et lointain, peu rationnel mais délicieux. Le grand Palais impérial et, plus tard, les palais des Blachernes, à Constantinople, devaient être d'hybrides accumulations de demeures somptueuses, ressemblant partout à des sanctuaires, des salles en forme d'églises et de chapelles, avec des plafonds d'or, des revêtements de mosaïques éclatantes et des trônes enrichis de pierreries d'où le souverain, redevenu tout asiatique, paré comme une idole, craint et presque adoré comme un Dieu, regardait, dans l'isolement splendide de sa majesté hiératique, partir sur le Bosphore bleu les grands navires, qui portaient les richesses d'Asie vers le lointain Occident. Et ces grandes barques dorées et peintes, comme autrefois les petites barques phéniciennes, remporteront, mais un peu plus tard, les idées mystiques en Italie, d'où elles gagneront tout le cœur du monde christianisé,

L'empire Bysantin fut vraiment le règne d'une seconde culture hellénique, faite, celle-là, bien différemment de la culture grecque des belles époques, d'un reste d'asiatique splendeur qu'avaient ressuscitée un christianisme très extérieur et un art très sensuel — et un, bientôt une société très corrompue. « Jamais, a-t-on pu dire, cet empire ne fut plus puissant et plus prospère qu'aux IXe et Xe siècles, sous la domination de la maison Macédonienne [1]. » Ce sont les empereurs de cette dynastie, et Basile le Macédonien, et Constantin Porphyrogénète, grand bâtisseurs, qui embellirent et

[1] Bagot. *L'art bysantin*, page 12.

agrandirent jusqu'à la folie ce fameux palais dont ont parlé, avec une sorte d'amiration religieuse, tous les chroniqueurs. Il n'en reste d'ailleurs plus trace, et c'est à peine si quelques mosaïques d'or, en quelque église de Sicile ou de Venise, peuvent donner l'idée de ce que devait enfermer de religion d'or et de mystère cet art étrangement beau mais non point pur.

En ce temps-là, le commerce des beaux objets de métal ou d'ivoire, des orfèvreries et des étoffes précieuses qui seront les agents secrets et charmants, par tout le monde civilisé, de la contagion sacrée, est la caractéristique de l'influence partout exercée par cette grande capitale assise entre l'Asie et l'Europe.

Les palais, autour de Sainte-Sophie, église mondiale en attendant les jours nouveaux de Rome, les palais impériaux sont les grands types d'architecture renouvelée aux modes de construire d'Asie. Et il est difficile de dire ce qui serait advenu de toute l'architecture civile ou religieuse, si les chrétiens d'Occident d'abord n'étaient venus jusqu'à Jérusalem et à Constantinople très saintement délivrer Dieu, qui s'en retournèrent les mains pleines d'ojets rares, et les bras chargés d'idoles, — les yeux emplis d'extraordinaires souvenirs d'art — et si les Turcs, un peu plus tard, n'avaient, avec leurs habitudes de destruction et d'abandon plus encore, détruit les monuments, chassé les ouvriers d'art, et aboli toute antérieure beauté. Du premier désastre est né probablement le merveilleux renouveau gothique ; du second l'art subtil et le métier savant de la Renaissance d'Italie. Des murs qu'on démolit s'évadent toujours quelques idées grandes qui y étaient prison nières, et qui vont ailleurs féconder les germes en attente.

De l'Orient encore, de l'Orient royal, corrompu et magnifique, par l'architecture, allaient revenir les idées cachées sous les formes. Des palais de Bysance les pauvres et sincères Croisés ont vraiment rapporté, sans le savoir, le sens du luxe, du dangereux et indispensable luxe qui fait les arts magnifiquement et défait fort utilement les sociétés.

§ III. — Les Stades, les Cirques. Le Théâtre antique.

La forme la plus extérieure peut-être, la plus violente à coup sûr et la plus populaire de l'Art, le Théâtre, avait eu, nous l'avons vu, dès l'antiquité, une origine religieuse. De naissance sacrée fut ce profane et enfantin plaisir que l'homme, de très bonne heure, imagina, du spectacle de lui-même et de ses Dieux. De l'instinct d'imitation, si frappant chez l'enfant, et qui est l'atavique commencement de l'éducation, viennent sans doute, chez ces peuples enfants aussi, le désir et le geste, puis l'habitude de copier en grimaces simulatrices les pleurs ou les rires quotidiens. Le sentiment du comique n'est peut-être qu'un reste de l'âge simiesque : mais la douleur et son image, le drame, sont déjà de l'ordre humain. La supérieure conception de la fatalité est certainement à l'aurore de l'intelligence.

Chez toute race nouvelle, ou en toute civilisation qui recommence, le processus semble le même du rire puéril aux pleurs virils ; le sceptique sourire est toujours d'âge très mûr. En tous cas, la peur des Dieux fut toujours l'origine du drame, qu'on l'aperçoive au premier balbutiement de la belle tragédie grecque, ou qu'on le retrouve aux mystiques tentatives du Moyen Age chrétien. L'analogie est curieuse et révélatrice

d'états primitifs de même ordre moral entre l'esprit mythique des premières tragédies grecques issues du culte de Dyonisos et les représentations sacrées inspirées des légendes chrétiennes, sous le nom de « mystères » ou de « miracles ».

On connaît mal — si on la peut supposer par analogie avec les autres formes d'art, pleines de légendes enfantines et de jeux terrifiants — la genèse des imitations qui devaient, plus ou moins grossièrement, constituer le théâtre des peuples primitifs d'Orient. Il faut attendre la civilisation grecque, en cela comme en presque toute chose de l'esthétique, et son étonnant rationnalisme, déjà libéré de tant de mystères, pour connaître, en art formulé, quelque drame humain.

Déjà, bien avant la constitution des premières idées — légendes de Dieux ou histoires de héros — organisées en tragédies et que le peuple viendra écouter comme une leçon religieuse encore, la claire, la presque voisine humanité de leurs dieux, inspira aux Grecs, dès les premiers temps, l'invention de ces spectacles, violents et beaux, de la force et de la grâce dans les luttes et les courses. Ce furent ainsi, de très bonne heure, dans les agglomérations des premiers Achéens — avant la grande migration dorienne qui commença de faire vraiment la Grèce morale que nous admirons [1] — l'habitude des réunions publiques en plein air, des exercices physiques en commun et surtout les jeux du Stade.

Il était naturel que la religion qui considérait la beauté des Dieux comme la parure même de leur divinité et avait extériorisé bientôt en la magnifique sculp-

[1] Vers le XIe siècle avant J.-C.

ture, c'est-à-dire par l'image la plus simple, mais la plus pure de l'homme, l'essence de ces êtres, supérieurs à l'homme, dont elle avait fait des Dieux et des demi-dieux, ancêtres symboliques de toute race et de toute évolution, il était logique que cette religion païenne, si belle en somme — si esthétique, devrais-je dire plutôt — favorisât la culture des beaux corps, dont la vue, acceptée sans honte dans tous les actes de la vie commune développait très sainement le sens populaire des formes, et cette passion de la vie extérieure, de la joie de vivre, qui est la caractéristique des belles époques.

L'animal humain, ainsi admiré dans sa force et dans sa beauté, selon la conception, en somme très noble, pour très réaliste et très peu psychique qu'elle fut, de l'idéal antique, se formait ainsi moralement — religieusement — aux mouvements rythmiques, aux gestes réguliers et élégants, dont la vie au plein air, en ces heureux climats, autorisait, imposait même l'habitude.

Suivant la légende, Héraclès avait lui-même tracé, en portant 600 fois ses pieds l'un devant l'autre, le stade le plus ancien de la Grèce, celui d'Olympie — de cette Olympie, cité blanche des temples et des sanctuaires, de cette curieuse confédération des tribus Hellènes, vaste foire des athlètes et des Dieux, où, pendant près de douze siècles [1], la coutume si profondément populaire des « jeux » put réunir, presque sans interruption, à chaque intervalle des quatre années

[1] A partir de 776 avant J.-C., date la première Olympiade, c'est à dire de l'époque où commença l'usage de compter après la victoire de l'athlète Corabos par série de 4 années, ce qui fut la base de toute la chronologie grecque.

liturgiques, les envoyés, les prêtres et les coureurs de toutes les cités grecques, en une fête vraiment nationale. Et ce fut, en vérité, la première apparition, dans le monde ancien, de ce sentiment nouveau — et déjà supérieur — de la « nation », augmentatif de l'idée de « cité ».

Ainsi, aux stades, les courses à pied des beaux éphèbes à demi-nus ou en costume de guerre, les exercices élégants et souples du disque et du javelot, ou encore la lutte plus violente, aux muscles tendus et baignés de sueur, des rudes athlètes ; puis, à l'hippodrome, les courses de chars lancés à toute vitesse dans la poussière d'or des soirs merveilleux de l'Elide, voilà les premiers spectacles aimés de la splendide antiquité.

Les Théories, sortes d'ambassades officielles des cités, venaient de toutes parts à la date régulière — à la date sacrée. Les citoyens libres, les premiers, sans doute, qui aient connu ce nom, ou qui en aient compris la valeur et la dignité, accouraient, de très loin souvent, à ces cérémonies qui les passionnaient. Ils paraissent avoir été guidés, dès l'origine, par un double sentiment de curiosité et de religion — de superstition et de sincérité — qui fit, en quelque sorte, de ces voyages périodiques, de véritables pèlerinages, dans le sens où l'entendront nos modernes chrétiens.

Les fêtes duraient cinq jours pleins, après avoir été inaugurées par des processions et des sacrifices au Grand Temple de Zeus Olympien où fut, à partir de 432, la statue chrysiléphantaine du Dieu, œuvre ultime de Phydias exilé. Commencés et consacrés par des rites religieux, les jeux olympiques, qui furent le grand symbole de la vie extérieure des Grecs, en même temps

que de leur union intellectuelle, finissaient par le triomphe des athlètes et des coureurs victorieux, que les juges populaires couronnaient de l'olivier pacifique. On sait que, pendant tout le temps des fêtes, une trêve sacrée était imposée à tous les peuples grecs, et suspendait toute hostilité entre les cités rivales. C'était bien vraiment la paix de la joie et de la beauté! Quelle magnificence en ces rites éclatants et bien ordonnés, si étrangement nobles par cette union du culte des dieux et du plaisir des hommes, se déployant sous l'azur lumineux de la Grèce, et quelle supériorité en force et en santé dans cette rare culture de l'être humain, que le respect du beau divinise ! Surtout comme cette religion était belle pour l'art, s'il en fut ou s'il en doit être de plus haute pour la pensée !

Historiquement, si l'on admet comme probable que les jeux du stade, en explication de l'antique légende d'Hercule, furent, de très ancienne date, en usage chez les peuplades Hellènes, à la suite de la transformation dorienne, et aussi après les influences ioniennes, il faudra, sans nul doute, en faire remonter, comme toujours, la plus lointaine origine à des coutumes d'Asie, de cet Orient fabuleux où ils avaient certainement existé antérieurement à l'état de souvenirs ataviques des courses naturelles, parmi les forêts préhistoriques, de nos ancêtres nus et droits. De ces premiers instincts combatifs, l'homme a toujours conservé l'amour de la lutte, l'âpre curiosité du combat de deux êtres rivaux, dont la guerre même n'est que l'augmentatif transposé de l'individu aux groupes, aux tribus, aux nations.

La joie cruelle, la joie incontestable et peut-être inguérissable de voir se battre deux êtres est,

sans doute, un reste de la barbarie primitive des hommes. Ce fut, en tous cas, probablement, le premier spectacle humain ; et il était et il est resté, au moins physiquement, un des plus beaux. La beauté morale viendra plus tard, qui sera beaucoup moins esthétique.

En ce sens, la notion de paix absolue, ou ce vague idéal pacifiste, qui n'est, à l'origine, qu'un rêve chrétien, demeure encore, à ce jour, malgré quelque progrès, un postulat bien aventureux, sans contrepoids physique, ethnologique, social. Et il faut au moins supposer de nouvelles conditions de l'organisation humaine pour en admettre même l'essai futur.

Il n'y avait, pour les raisons inverses, dans l'antiquité qu'un contrepoids aussi à la prédominance de la force dans le monde — et cela est vrai pour les événements comme pour les idées — c'était la notion terrible et belle de la Fatalité, de l'αναγκη, qui, pesant sur la destinée des hommes, dominait la volonté de Zeus lui-même. Et c'est encore dans le théâtre, tel que le comprit le génie grec, que nous trouverons la plus saisissante expression de cette loi majestueuse, qui courbait tous les hommes, et à laquelle devaient, comme devant la puissance mystérieuse de la nature — de l'ordre universel — se soumettre les Dieux mêmes.

En somme, deux sortes de spectacles ont passionné les peuples antiques, arrivés dès le VIe siècle, en Europe. à la culture déjà très supérieure, moralement e artistiquement, que seule apporta au monde la civilisation grecque, plus avancée, plus haute en humanité, nous l'avons vu, que les civilisations orientales, et même que l'égyptienne où la forme religieuse, l'élément divin, prime tout. Et, en vérité, ces deux formes d'action figurée se partagent encore

le monde, à la suite de cette éducation antique dont les races supérieures, aux temps modernes, sont encore, bon gré mal gré, tout imprégnées.

C'étaient et ce sont toujours les jeux physiques, la lutte des corps, d'un côté, et pour la majorité des hommes encore ; de l'autre, les jeux moraux, le conflit des âmes, et, seulement, il le faut avouer, pour la très petite minorité qui pense et qui regarde. Ici le combat pour la force, pour le plaisir sans âme, mais aussi agent de beauté et de santé, en son extérieur plastique ; et ce sera toute l'évolution de ces « gloires du corps » qui, de la course aux stades antiques se développera logiquement jusqu'aux féroces combats de gladiateurs dans les cirques de Rome, et aux luttes sanglantes de l'hippodrome, plus tard à Bysance, et, par delà le Moyen Age triste, violent aussi, mais occupé à d'autres batailles, jusqu'aux sauvages combats de taureaux espagnols et aux beaucoup plus débonnaires courses de chevaux de nos modernes champs d'entraînement.

Là, au contraire, l'effort de la pensée contre la matière — ce qui est déjà d'ordre tout moral et bien exclusif, souvent, de splendeurs physiologiques — et la lutte éternelle et touchante de l'homme contre le destin ; et ce sera, tout simplement, depuis Eschyle jusqu'à Victor Hugo, le merveilleux épanouissement de l'humaine tragédie — comédie divine... peut-être.

Les hippodromes et les stades avaient été, tout d'abord, de vastes espaces aplanis, entourés de levées de terre artificielles, ou compris entre des tertres naturels, où se massaient les spectateurs [1]. Assise sur

[1] Collignon. *Archéologie grecque*, 97.

les pentes gazonnées, tout le long de cette sorte d'arène, longue et terminée à une des extrémités par un demi-cercle, la foule regardait courir les jeunes gens ou passer les chars. Les hommes se groupent toujours pour voir passer quelqu'un ou quelque chose. La foule s'amasse vite autour d'un objet ou d'un être — devant une inconnue. Et l'analyse serait curieuse, pour bien impondérable qu'elle demeure, de ce fluide mystérieux qui, dans une foule assemblée pour voir ou pour entendre, relie les individus les plus dissemblables, les plus inconnus les uns aux autres, et les vient fondre, un moment, en un organisme nouveau, imprévu, « autre », fait instantanément de ces éléments connus et divers, les spectateurs. Les âmes des individus, qui composent cette foule, restent les mêmes, isolées et indépendantes ; et, pourtant, l'âme totale de cette foule est une autre chose qui existe, l'état très particulier, le sens spécial d'une collectivité brusquement formée autour d'une idée. Et c'est toute la loi du théâtre dans tous les temps.

Aux époques les plus reculées, dès qu'on imagina ce jeu déjà un peu supérieur de représenter devant le peuple assemblé des histoires sacrées de divinités ou de héros légendaires, ces cérémonies, probablement très exclusivement religieuses, dépendaient du culte et avaient lieu à des époques spéciales, soit qu'on élevât aux jours de fêtes des constructions provisoires très grossières, pour les y organiser, soit même qu'on se servît des temples, où les prêtres, comme dans l'Orient primitif, avaient presque le rôle d'acteurs sacrés. Mais le théâtre grec, considéré comme le prototype du nôtre, — et encore avec quels pauvres moyens — ne commença guère qu'au ve siècle, avec les grands dra-

mes lyriques que suscitaient, dans les âmes éveillées à la gloire, à l'orgueil du succès, les victoires inespérées de la Grèce sur les Perses. Ce fut là, vraiment, la grande bataille de l'idée en puissance, contre la barbarie magnifique et vaine — certainement une des premières victoires du droit de la Beauté contre la force et le nombre. Ce petit peuple à l'esprit clair, à l'âme artiste, allait pour un temps faire reculer le mystère et l'effroi, et déterminer pour l'homme un pas vers la lumière.

L'aboutissement logique, nécessaire sans doute, de ces siècles de beau développement physique, éclairé brusquement par un idéal supérieur, par un idéal nouveau à cette heure du monde, l'état parfait, en force et en beauté, de toute une race, décuplé, en un jour solennel, par ce pur sentiment : l'amour d'Athènes, allait vraiment modifier la marche du monde. Le 20 septembre 480 avant J.-C., Thémistocle, ayant décidé les Grecs confédérés à livrer bataille à la flotte de Xerxès, les grands bateaux barbares furent, avant la fin du jour, mis en déroute par les petites barques des civilisés. Et, de cet extraordinaire fait d'armes, qui a tenu en quelques trirèmes de bois, mais en qui tenait l'effort d'une idée supérieure, de ce fatidique tournant du monde, date peut-être la première défaite des ténèbres où se débattait l'esprit humain, le premier acte de libération de notre future conscience, et presque toutes les choses fécondes et belles, qui ont fait l'actuelle humanité. Cette symbolique journée, qu'allait chanter si magnifiquement le grand Eschyle, après qu'il y eut vaillamment combattu — son drame, *Les Perses*, est peut-être le premier chef-d'œuvre tragique — cette bataille de Salamine, qui s'est passée dans une baie à peine grande comme un bassin de fête, a fixé,

si même elle n'a pas déterminé, l'heure la plus solennelle de l'intelligence antique, en faisant brusquement éclore, sur la ruine du vieil idéal théocratique d'Asie, la force latente de l'idée plus libre, et toutes ces lueurs nouvelles, dont la flamme nous éclaire encore : l'architecture logique et la statuaire à l'image et à l'échelle de l'homme; la raison des proportions et des formes et le premier consentement des citoyens aux mesures de la Beauté; le sens, enfin, philosophique et rationnel, de la pensée indépendante ; la cité organisée, le Parthénon construit, la tragédie constituée et peut-être le drame lyrique pour la première fois entrevu, Périclès, Eschyle et Phidias, c'est-à-dire la Beauté, la Liberté et la Loi.

On a pu dire, dans un beau livre, où la science à chaque ligne se rencontre avec la philosophie la plus haute, comme je voudrais qu'ici cette intime philosophie des choses vînt à dégager de la logique histoire de l'Art, on a pu dire, avec l'éloquence la plus simple, que la loi, qui est la meilleure expression de l'harmonie interne du monde, est, en ce sens, la « seule véritable réalité objective et une des conquêtes les plus récentes de l'esprit humain[1] ». Pour moi, je crois — fidèle à cette conviction profonde, que l'Art aura été dans le monde la promesse, la préface, mieux encore, l'intuition donnée à l'homme, dès l'enfance des idées, de toutes les règles de la Vérité attendue — je crois que, le premier dans les temps anciens, le génie grec devina, comprit et traduisit en art formel, cette supérieure conception de l'harmonie qui est la « Loi » au sens moderne du mot.

[1] H. Poincaré. *La Valeur de la Science*, introduction, p. 7.

Et plus particulièrement encore et surtout d'une façon très nouvelle dans l'histoire des idées, le théâtre, après Eschyle, avec Sophocle, avec Euripide, avec Aristophane, par qui s'exprima, s'extériorisa, plus vivement encore que dans les grands arts plastiques, toute la synthèse de la tragédie et de la comédie, en quelques mots souverains qui n'avaient encore jamais été dits, le théâtre fit pénétrer jusqu'à l'âme du peuple des sentiments encore inconnus, traducteurs de la grande idée de patrie, précurseurs de la plus grande idée de fraternité, que seul, le futur Christianisme définira bien, en l'agrandissant par la notion plus attendrie de la douleur et de la pitié.

Voilà ce dont le monde moderne a hérité. Nous verrons plus tard ce qu'il a fait de ce legs prodigieux des sentiments, que le théâtre de tous les temps et plus particulièrement le nôtre, se sont ingéniés à développer sur tous les rythmes imaginables. Mais encore, quel chemin parcouru depuis le jour où le grand Eschyle [1] remporta le prix au concours de tragédie, sur un de ces petits théâtres en bois, construit pour un jour et qu'on démolissait dès le lendemain de la fête populaire. Ce ne fut que bien plus tard [2] — un siècle et demi après les temps héroïques, un peu plus de cent ans après l'achèvement du Parthénon — que l'on se décida à remplacer ces baraques provisoires en charpentes, par des théâtres construits en pierres et définitivement affectés aux repré-

[1] En 485 avant J.-C., cinq ans avant Salamine.

[2] C'est en 330 sous l'administration de Lycurgue que l'on termina ou qu'on restaura peut-être le théâtre de Dyonisos, qu'on voit encore à Athènes et qui servit de type pour les célèbres théâtres de Grèce.

sentations tragiques ou comiques, d'ailleurs, dans la plupart des cas, accompagnées de musique dans une proportion que nous avons assez de peine à définir et à comprendre aujourd'hui.

Nous avons vu, en traitant plus haut de la musique dans l'antiquité, que le théâtre tragique avec Euripide, et surtout après lui, envahi par la musique, l'art raffiné des décors et des costumes, et la complexité des effets de mise en scène, avait abouti à des représentations qui étaient presque des opéras, au sens moderne, et qu'il faudra arriver jusqu'à notre temps pour retrouver — dans le drame lyrique, notamment, tel que l'entendait un Wagner — une union, une fusion, aussi complète de toutes les forces ou de tous les aspects d'art, en vue d'un ensemble réalisé au théâtre, c'est-à-dire devant des hommes réunis, en commun, et qu'il s'agit de frapper, de passionner et d'instruire. Et c'est toujours l'indéfinissable, la profonde action sur le peuple de l'idée mise en action, jouée devant les successifs et inlassables spectateurs humains, fils inchangés des curieux qui s'asseyaient pour voir passer les coureurs, sur les pentes de gazon, aux collines primitives.

Depuis le jour, très important dans l'histoire des idées, où le vieux Thespis, qui naquit près de Marathon, et qui paraît avoir été protégé par Solon et par Aristote, introduisit dans les spectacles dyonisiaques des «dêmes», les récits des aventures de héros, faisant ainsi sortir le drame de sa prison dogmatique et déjà presque l'humanisant, ou promena, en son chariot, sa troupe et deux ou trois idées, à travers les cités et les bourgs de la Grèce, de ce jour-là, le théâtre a été un facteur social considérable et le deviendra de plus en

plus, si l'instruction, de plus en plus répandue, doit augmenter sans cesse le nombre des spectateurs qu'amuse ou qu'intéresse — que suggestionne — la représentation des faits et des passions. On pourra toujours agir sur les masses, par les yeux étonnés ou mouillés de pleurs. Et les mots, magnifiés par la musique, auront sur les hommes assemblés une croissante, une éternelle puissance.

Les Grecs avaient certainement entrevu la portée politique du théâtre et admirablement compris sa valeur morale. De leurs tragédies, à la belle époque — qui fut relativement assez courte : un siècle et demi environ, tout le ve siècle et la moitié du ive, en même temps d'ailleurs que les grands chefs-d'œuvre de l'architecture et de la sculpture — de la tragédie considérée comme la représentation douloureuse de la lutte de l'homme contre la fatalité, ils avaient fait un admirable moyen d'exaltation des sentiments nécessaires à la grandeur du peuple. De leur comédie, traitée avec une ardeur extrême, avec une ironie plébéienne — on pourrait presque dire démocratique, et pour la première fois — ils s'étaient servis comme d'un étonnant instrument d'opposition, en quelque sorte comme on se sert aujourd'hui de la presse pour agir sur l'opinion et sur les événements du jour. Pour prendre le cœur ou l'esprit populaire par le rire ou les larmes, qui sont de tous les temps, les Grecs, les premiers sans doute — parce que les premiers ils paraissent avoir été dans l'antiquité un peuple spirituel et fort à la fois, un peuple « artiste » surtout — savent dégager de leur religion un peu d'humanité, dans l'espèce, tirer du vieux culte populaire de Dyonisos, dieu de la vigne symbolique et du vin consolateur,

tantôt des rythmes des fêtes champêtres, d'où allait naître la comédie, tantôt des rites de véritable initiation, à la façon des cultes d'Orient [1], d'où la tragédie allait sortir magnifiquement lyrique et sacrée.

Encore une fois le théâtre, dans l'antiquité grecque, ne devait avoir une si grande action sur les mœurs du temps — sur la destinée même du peuple, qui est la fortune morale d'une race et d'une époque — que parce qu'il avait tout de suite su se faire populaire ; c'est toujours ce consentement que tout art, ai-je dit, doit arracher au peuple pour être durable et significatif. Et cela est si vrai que la splendeur et la portée de ce théâtre s'affaiblit extraordinairement vite chez ce peuple admirable, sensible et inconstant, à mesure que s'affaiblissait son indépendance. Déjà aux temps d'Alexandre la « scène » est en pleine décadence. Les Grecs vaincus, et sans fierté, s'amusent encore ; la foi n'y est plus, qui seule vivifie l'Art.

Les Romains, en cela comme dans les autres arts, n'ont fait qu'imiter d'abord, puis grossir et dénaturer les formes pures qui leur venaient du génie grec ; le théâtre veut un certain sens de la liberté et le génie romain, en son violent besoin de domination, préférera vite les grossiers moyens d'action sur les masses, et retournera au plaisir brutal des cirques, qui n'est qu'une transformation du goût des stades primitifs. Des gouvernements de remarquables légistes se plurent sans doute, avec un sens politique très vrai, à dé-

[1] Dyonisios, fils de Zeus et de Sémélé, passe pour avoir amené à travers tout l'Orient, jusque dans l'Inde, une extraordinaire expédition ; et c'est encore une assez claire explication de la continuelle influence orientale sur la religion et les révélations de l'origine ?

tourner l'esprit de ce peuple de soldats vers la joie violente des fêtes de l'hippodrome. Il est vrai que le théâtre à Rome — si l'on veut que le théâtre exprime la valeur intellectuelle, le plaisir supérieur d'une race — n'avait guère été qu'une transplantation, sans croissance, du vieil arbre, porteur d'idées, qu'avait de ses larmes arrosé ou secoué de ses rires le malin peuple d'Athènes. Depuis le vieux Livius Andronicus [1], d'ailleurs d'origine grecque, qui était acteur dans ses propres pièces et qui jouait des imitations d'Euripide, jusqu'à cet académicien mondain que fut Ovide, auteur d'une *Médée* qui fut longtemps à la mode sous l'Empire [2], les auteurs romains ont très tranquillement démarqué les beaux classiques grecs de la tragédie, sans en modifier sensiblement l'esprit autrement que par des nuances d'âme — à plus forte raison sans en élargir le geste ou en agrandir la portée, ce que, tout au contraire, feront plus tard nos classiques français du beau répertoire antique.

Pourtant Rome, sous les empereurs, avait des théâtres en grand nombre et l'on sait de reste par les ruines magnifiques qu'on voit encore en tant d'endroits fameux, à Orange, à Timgad, à Athènes de nouveau ou à Aspendos, que la mode s'était répandue, dont témoignent ces beaux appareils de maçonnerie et ces très ingénieuses divisions de la machinerie, de construire des théâtres en belle et bonne architecture dans toutes les provinces de l'immense Empire.

Les Grecs, pour faire en quelque sorte participer la nature à l'action dramatique, avaient eu l'idée admi-

[1] IIIe siècle avant J.-C.
[2] Aujourd'hui perdue.

rable de se servir le plus souvent du paysage environnant comme « toile de fond » du décor rendu ainsi grandiose, vivant, immuable [1]. Les Romains les imitèrent, mais donnèrent une bien plus grande importance aux décors fixes en forme de portique architectural qui occupaient tout le fond de la scène. La grande différence, en somme, entre le théâtre grec et un théâtre romain consistait dans l'emploi de l'espace circulaire central, l' « orchestra ». Dans la Grèce, le chœur y évoluait, précédé du Coriphée autour de l'autel du Dieu ; et c'était à la fois le centre hiératique et musical, tandis que, très loin des gradins où s'asseyaient les spectateurs, sur la scène proprement dite, le logeïon, les acteurs parlaient ou peut-être, en bien des cas, mimaient l'action qu'était chargé de raconter, de chanter aussi le chœur, personnification de l'idée morale et directrice. C'était bien la part considérable — probablement dominante, et qu'on a jusqu'à présent mal définie — de la musique dans l'œuvre scénique, telle qu'on la comprenait aux temps archaïques, quand le drame était encore comme soudé au dogme, et de nouveau plus tard dans cette sorte de tragédie lyrique, tel que l'avait déterminée Euripide; alors surtout que la comédie, ayant supprimé le chœur, et probablement débarrassé de toute musique était devenue seulement la satire jouée des mœurs du temps, avec les types conventionnels qui de Ménandre sont venus jusqu'à nous à travers des adaptations de Plaute et de Térence.

Le mélange si harmonique, si complet de l'architec-

[1] Lè théâtre de Taormine en Sicile, donne une idée de ce magnifique emploi du ciel et des montagnes comme décors.

ture et de la musique — l'une contenant le drame, l'autre l'illustrant — détermina donc, dès la belle époque grecque, la forme théâtrale des idées représentées, telles qu'elles dominent encore la conception moderne de l'action scénique, mais, peut-être en cela supérieurs aux modernes, les anciens avaient deviné, et très probablement réalisé pour un temps, l'union puissante de tous les arts concourant, sur le théâtre, à donner l'impression totale de la vérité, figurée en quintuple beauté des formes, des couleurs, des sons, des gestes et des pensées.

Il est possible que l'avenir s'attache de nouveau au problème d'unir en une synthèse harmonieuse les forces, isolées par les décadences successives, de l'unique désir de beauté qui suscite ou régénère tous nos besoins d'art, c'est-à-dire toutes ces intérieures tendresses du sensible artiste qui peint ou qui chante son temps et inconsciemment — divinement — le reflète en le purifiant au miroir de son cœur — à la chaleur de son cerveau. Il est probable que le théâtre complet, arrivé au terme de son évolution, et magnifié par la sublime musique, tentera de réaliser à nouveau cette unité transcendante de l'Art, que l'antiquité semble avoir comprise et peut-être atteinte un moment sous la forme de l'architecture. Mais le théâtre alors n'y parviendrait qu'en extériorisant cet idéal aux yeux et aux oreilles et par là jusqu'à l'âme du peuple, par les moyens les plus sensibles et les plus intenses qui aient jamais agi sur les hommes, sous cette forme nouvelle de l'art le plus sensible d'expression et du chef-d'œuvre le plus chargé d'humanité. Il est certain en tous cas que les prochaines ou à tout le moins les futures formes de la Beauté ne pourront plus s'isoler,

sous peine d'insignification et de mort, de la force scientifique chaque jour croissante. Reste à savoir ce qu'elles retiendront de cette « énergie », aussi nécessaire à la continuité de la pensée qu'à la continuation de la vie, pour refaire la fusion première des arts, en cette indispensable, en cette symbolique communion de toutes les volontés conscientes vers un désir d'art invoqué, accepté et compris par la masse.

Il est certain, en attendant ce beau retour d'idées, que les Romains n'ont pas fécondé, si même ils ne les ont pas laissé perdre, ces germes de concentration de tous les arts autour d'un idéal complet, comme central, qu'avait si bien entrevu le pur esprit antique. En somme, le génie de ce peuple de conquérants et de négociants n'a pas été créateur, au sens intellectuel ; mais bien plutôt il a aggloméré les épaves de toutes les civilisations antérieures, et de ces éléments épars a constitué un organisme puissant tout prêt à recevoir, à assimiler, à féconder la révolution religieuse, morale, artistique que l'âge et l'esprit du monde attendaient. Ils furent, ces Romains, si grands et si peu artistes, des synthétiseurs de lois, des accumulateurs de force que l'évolution chrétienne allait prodigieusement utiliser.

L'architecture et les grands arts plastiques, fatalement, devaient conspirer avec la politique pour occuper et amuser, pour comprendre aussi les vrais sentiments de la race. Ce peuple voyait grand sans doute, ou plutôt il voyait gros, avec une préoccupation de la force qui exclue presque toujours le sens plus rare et plus pur de la mesure et du goût qui est proprement le jugement des races ou des époques supérieures.

Le grossissement est presque toujours, en art, une

déformation ; et le sens intime, presque secret, des mesures appropriées à chaque création nouvelle de l'esprit, à chaque aspect d'idéal, est vraiment le don de l'artiste véritable, c'est-à-dire de celui qui, par son sentiment plus intense ou plus fin, juge et témoin des environnantes réalités, vivifie la matière, renouvelle l'esprit, transforme l'idée.

Au fond, les Romains ont laissé bien vite s'affaiblir la pensée grecque. En transformant — sans doute inconsciemment comme se font toujours les logiques transformations — les proportions des architectures comme des idées grecques, à l'échelle de leur civilisation plus étendue, plus réaliste aussi et plus pratique, ils ont logiquement abouti à l' « énorme » et au « démesuré », considéré comme expression plus puissante du beau, ce qui fut, je crois, et sera toujours l'erreur des races moins affinées, ou des époques de décadence chez toutes les races. Le Colisée est le plus grand exemple de cette hypertrophie artistique L'échelle humaine est peut-être en tout le véritable étalon de beauté.

En ce sens les cirques de même que les thermes — qui furent à Rome et dans tout l'Empire, parmi les constructions officielles des empereurs, celles où l'on portera tout l'effort des constructeurs et tout l'argent de l'Etat — sont bien les œuvres les plus significatives et sans doute les seules vraiment belles de l'art romain, si l'on y ajoute ces curieux travaux d'édilité qui sont, à ne s'y pas tromper, les éléments pour la première fois méthodiques, et les prototypes des idées modernes de l'hygiène, considérés comme principes de salubrité publique en même temps que devoir du gouvernement envers les peuples.

Aussi bien les cirques étaient aussi des moyens de gouvernement et non des moindres, à Rome et dans les provinces de l'immense Empire qu'il s'agissait de maintenir dans une plus heureuse servitude par la politique des intérêts matériels bien plus que par un lien moral, que peu d'esprits, même parmi les plus grands, savaient alors apercevoir.

Les plaisirs gratuits et le pain assuré, et aussi la propreté devenue habitude populaire c'est-à-dire le bien être matériel — toujours le « Panem et circences » de Juvénal — furent dans l'antiquité devenue plus large et plus riche, dans le monde devenu romain, un des grands moyens d'action politique ; et cela est très défendable au simple point de vue humain, mais rarement significatif de beauté morale dans l'histoire, ni augmentateur d'idéal. Et d'ailleurs, la prochaine évolution chrétienne si peu prévue de ce monde romain qui vivait très tranquillement dans le luxe et l'indifférence, allait, en deux siècles à peine, ruiner tout le système social, et, au nom d'un idéal plus élevé en moralité et en espérance mais non en beauté, faire retourner provisoirement le monde à l'ancienne barbarie. Les cirques, bientôt ensanglantés, verront l'étrange spectacle des martyrs chrétiens livrés aux bêtes là où les luttes violentes, mais très belles, des gladiateurs avaient diverti le peuple si longtemps, l'éloignant méthodiquement de la politique par le plaisir cruel. Et ce peuple était mûr pour ce meurtre légal et cette prochaine servitude, que le sang de ces quelques chrétiens, misérables mais sincères, allaient, sans qu'il s'en doutât, régénérer — racheter — selon le mot et l'esprit de la nouvelle foi.

Ces cirques, ces longues arènes sablées qu'entouraient d'immenses gradins de pierre, emplis de

milliers de spectateurs[1], au grand soleil sous le velum de pourpre et d'or, monuments symboliques des passions de la foule, et qui pour cela sans doute — et pour leur bonne construction aussi — ont mieux résisté au temps, ces cirques ont vraiment contenu le sens de quelques siècles, puisqu'ils ont été, pendant l'apogée et jusqu'à la chute du grand mouvement politique romain, le théâtre de la lente évolution du peuple. La fête populaire, commencée sous la République déjà puissante, en conservation de la force et de la beauté physiques, était devenue, au temps des persécutions officielles, l'orgie sanglante qu'organisaient les empereurs inquiets des nouveaux désirs du peuple et qu'imposait sans doute la grande loi sociale, si mystérieuse, des transformations de la foule. Il n'y a pas de sang inutile non plus que de matière perdue pour la croissance humaine.

A cette extraordinaire passion pour les plaisirs du cirque, qui explique assez bien que le monde romain a dû assister sans se révolter, — probablement sans s'en apercevoir beaucoup — aux persécutions des martyrs, à cette grossièreté de mœurs chez un peuple très avancé en civilisation et en richesse, mais âprement attaché aux idées de guerre et de commerce, de bien-être et de conquêtes, se lie invinciblement, au point de vue intellectuel et moral, la diminution du sens artistique, et bientôt la décadence, irrémédiable puisque l'âme populaire en est partie, de toutes les formes de la beauté. Quelle soit désirée, puis réalisée, en monuments logiques, nécessaires, mesurés, ou en chefs-d'œuvre de la pensée écrite et chantée, la pure beauté

[1] Le Colisée pouvait contenir 100.000 spectateurs, il fut achevé en 80 après J.-C.

ne croît et ne fleurit que dans certaines atmosphères intellectuelles, aux heures rares des temps et des peuples qui le méritent.

Dès le temps de Constantin [1], l'architecture est lamentable autant que misérable la sculpture ; et le théâtre, en pleine décomposition, laisse tomber une à une toutes les idées qui chantaient encore dans l'âme des artistes, peu à peu méprisés, oubliés ou avortés. Tout cela va partir pour Bysance, vers l'Orient, l'indispensable Orient. L'hippodrome, à Bysance devenue par la volonté de Constantin la capitale nouvelle, la nouvelle Rome, fut le monument populaire par excellence et le symbole de cette terrible force qui naissait à peine, la foule souveraine — souveraine par le « nombre ». Et ce mot seul, dès qu'il apparaît dans l'histoire, en opposition avec le pouvoir de l'esprit, indique toujours que s'est violemment posée la grande question sociale qu'il dénomme. L'antique Orient avait maintenu ce flot du nombre par l'esclavage religieux. La Grèce, plus petite et plus subdivisée, avait pu en ignorer la tyrannie ou en avait, par un rare sentiment de la liberté, évité le danger. Constantin, après les empereurs de la Rome triomphale mais déjà mortellement atteinte — des autocrates, des philosophes ou des fous — Constantin, redevenu un souverain à la manière de l'antique Asie, allait donner à la foule, si imprudemment libérée par le Christianisme, son lieu de plaisir et de réunion, l'asile superbe et sacré des droits populaires, presque le premier « parlement » d'une vague démocratie, à peine agglomérée et déjà agitée.

[1] L'arc de Constantin, si barbare déjà, à Rome, date de 315 ou 320, et la Sainte-Sophie, si orientale, est de 330 voilà le point de jonction entre le monde antique et le monde chrétien.

De fait, ce que le forum à Athènes, chez un petit peuple libre et fin, et même à Rome, sous une république assez mâle, avait été pour des peuples plus cultivés et plus fins — déjà plus occidentalisés, pourrait-on dire — l'hippodrome le fut à Bysance, officiellement baptisée en « Constantinople », pour une plèbe bruyante et confuse, mêlée sans mesure des éléments les plus disparates pris au bon sang romain et aux restes barbares de l'Asie dégénérée ou de l'Egypte conquise. Toutes les passions de cette populace, en fermentation de races croisées, tout l'amour barbare de ces Orientaux assez mal christianisés, ou de ces Grecs décadents, allait se concentrer — s'hypnotiser — sur les luttes des factions au cirque, ce qui n'était en somme que la déformation des agitations politiques plus hautement comprises à Athènes ou à Rome.

Alors toute la ville se partageait en factions aussi, correspondant à la couleur des casaques des cochers. Et ceux-ci étaient organisés en véritables corporations, dont les querelles troublèrent bien souvent la grande capitale de mosaïque et d'or étalée sur le lumineux Bosphore.

Situé près du grand palais impérial, l'hippodrome avait été copié sur le cirque de Rome. Il était vraiment, à côté du palais, le symbole aussi de la vie et de la naissante force populaires. C'est là que les empereurs, parés comme des idoles asiatiques, assistaient aux courses des chars, que suivaient curieusement, au milieu des femmes, les impératrices nimbées de bijoux et d'or, des fenêtres de l'église voisine de Saint-Etienne. C'est là que la belle pantomime, faite impératrice en un jour d'ivresse, Théodora, femme et belle, c'est-à-dire supérieure deux fois au moins aux descendants

dégénérés des souverains asiatiques, sauva de l'émeute qu'avaient suscitée quelques querelles de cochers, l'Empire et Justinien, son époux, ce qui leur permit de reconstruire magnifiquement Sainte-Sophie, pour l'éternelle joie des artistes et la grande signification de l'évolution nouvelle des idées, de la religion et des arts.

« Pour les Bysantins du ve et du xe siècle, l'hippodrome était l'asile de leur dernière liberté, le lieu d'exercice de leurs derniers droits ; s'ils n'élisaient plus ni consuls, ni tribuns, ni censeurs, ils choisissaient du moins les cochers dont ils voulaient favoriser le triomphe [1]. » J'imagine qu'ils choisissaient aussi les couleurs de leurs casaques, ce qui est une suffisante besogne pour une populace ou une démocratie en décadence.

Aussi bien, dès le xiie siècle, l'hippodrome, peu à peu abandonné, l'argent souvent manquant pour le réparer — la faveur populaire plus encore manquant pour l'entretenir vivant — tombait en ruines, laissant profaner par l'injure du temps avant qu'ils fussent mutilés par nos ignorants ancêtres des premières croisades, les grands chefs-d'œuvre de la sculpture païenne qui y avaient été accumulés par les empereurs, lesquels avaient été tranquillement volés à la Grèce morte. Car, dans cette capitale du premier Christianisme triomphant, dans cette ville consacrée par les évêques, « on ne pouvait faire un pas sans se heurter aux images des divinités de l'Olympe [2] ». Et quand les Turcs, en 1453, prirent Constantinople, le pauvre grand et somptueux édifice, qui ne s'était jamais

[1] Rambault. L'hippodrome de Constantinople. *La Revue des Deux Mondes*, 15 août 1871.

[2] Ch. Bayet. *L'Art bysantin*, p. 23.

relevé du pillage des Croisés en 1204, attestait la définitive mort de l'Empire grec, et de la civilisation antique. Mais, les Croisés, sans s'en douter, avaient touché aux pierres symboliques et ils allaient rapporter dans leurs bagages — dans leurs âmes — à l'Occident éveillé, cette contagion de la Beauté. C'est bien le chaînon retrouvé, redevenu visible par les œuvres de la main et de l'esprit des hommes, le « pont » entre l'ancien monde et le moderne.

CHAPITRE II

CHRISTIANISME

§ I. — Les Donjons.

C'est toute la Féodalité, enfermée en ce mot, qui revit aux vieilles pierres de ces tours sans nombre qu'on voit, de par le monde, le long du cours des fleuves, sur les hauteurs, en silhouette sur les ciels bleus, gris ou roses. En ces forteresses, grandes ou petites, ont vécu des êtres assez différents de nous, — différents d'âme au moins autant que de costumes. Leurs demeures expliquent bien souvent leur vie.

Comme les beaux brigands couronnés de Mycènes que nous avons vus arrêter les passants — sauf à capturer de temps à autre quelque Phénicien, arrivé en barque de la lointaine Asie, et à lui acheter ou à lui prendre de force un peu d'art et d'intelligence avec quelque objet d'or venu de Tyr ou de Sidon — les premiers « seigneurs », prudemment enfermés dans leurs châteaux forts, ou n'en sortant que pour guerroyer avec leurs voisins, avaient constitué à côté de l'Eglise devenue si puissante, une sorte d'organisation politique très ingénieuse, basée sur le droit du plus fort, mais aussi sur le devoir de protection au plus faible, et qu'expliquaient, au point de vue matériel, la dureté de vivre, la difficulté extrême des communications, et partout la

nécessité de se grouper autour d'un centre — près du chef et dans la tour. Le château fort, dont le donjon était le couronnement, la défense suprême, et le sommet symbolique[1], abritait le châtelain avec sa famille, ses serviteurs, ses défenseurs et ses vassaux. Tout ce monde travaillait pour le seigneur, mais le seigneur faisait vivre tout le monde. Tant que ce système, né du besoin de protection et de groupement, ne se heurta ni aux ambitions des communes, ni à l'autorité supérieure du Roi, pendant près de cinq siècles, du xe siècle à la fin du Moyen Age, on construisit en France et dans la plus grande partie de l'Europe, d'admirables tours en appareil solide et superbe. Louis XI déjà, avec les communes, puis Richelieu et Mazarin, pour le service du Roi, détruisirent un régime aussi complexe et fort au moment même où les façons de bâtir allaient se modifier sous la pression des idées — des forces — nouvelles. L'invention de la poudre allait faire changer les murs, au même instant où les hommes seraient forcés de changer leurs idées.

Jusqu'au xive siècle, les grandes forteresses furent bâties sur des plans presque semblables, qu'imposaient et l'habituel emplacement sur une colline élevée, et le nombre des paysans protégés qui, en cas de danger, rentraient avec leurs familles et leurs troupeaux, dans l'enceinte, sous le vieux donjon protecteur. On les construisait en appareil de pierres du pays selon la méthode transmise par les Francs et qui venait sans doute des Romains, dont la tradition n'avait jamais

[1] C'était toujours la tour la plus haute et la mieux fortifiée, en général placée au centre d'un système compliqué et très géométriquement constituée, des cours et des fortifications extérieures.

été tout à fait oubliée en Occident. Mais il faut tenir compte de ce fait important, que là, comme de toutes les formes du travail de l'ouvrier, au Moyen Age, certaines manières de bâtir, rapportées d'Orient par les Croisés, modifiaient déjà, insensiblement, l'architecture civile, comme elles allaient transformer l'architecture religieuse par l'épanouissement si subit de l'art ogival.

Presque tous les palais, royaux ou seigneuriaux, qui donnent encore aujourd'hui aux grandes villes leur traditionnelle figure et leur signification historique, ont commencé par être des forteresses, repaires tout d'abord de très petits et très méchants tyrans, — qui allaient grandir, — puis lieux de fête des cours en formation autour des princes conquérants et enrichis, aux époques plus calmes et plus rassurées. Les rudes batailles et les corps à corps au Moyen Age avaient fait les cuirasses sonores et belles, comme la défense en pleine campagne avait créé les hautes murailles crénelées.

Les temps cruels et sans espoirs font les murailles escarpées et sans fenêtres. Les architectures sans « jours » et les « pleins » sans « vides » — les murs sans sourires — correspondent, dans l'architecture civile, aux époques barbares et moroses où l'on se bat partout, cependant que l'Eglise, apportant de la lumière et de l'espérance, ouvre de toutes parts sur l'azur les portails, les triforiums et les verrières que le secret, alors tout nouveau, de l'ogive, permet de soutenir avec le minimum de points d'appui, ouvrages en dentelle de pierre.

Ainsi, comme l'idéal religieux s'épanouissait peu à peu sur la plèbe sans que s'adoucît encore la rude domination des seigneurs, de même la cathédrale

pure du XIII[e] siècle s'élevait dans le ciel gris de l'Ile-de-France, merveilleusement élancée et légère, pendant que restait triste, clos et méchant, le château-fort féodal, dans la grande ville, ou dans l'humble bourg. Les plus belles transformations du style ogival se font ainsi en France, — et successivement, mais un peu plus tard, dans toute l'Europe occidentale, — avant que l'usage de bâtir les forteresses et les maisons à l'antique manière fut sensiblement changé. Et c'est encore une preuve de cette affirmation : que le rôle religieux de l'art et son influence sur la beauté des choses sont, sinon supérieurs toujours, toujours antérieurs à son rôle politique.

Mais la politique aussi a eu son architecture. C'est ainsi que, dans les longues luttes de la France et de l'Angleterre, la forteresse du Château-Gaillard, dont les ruines dominent encore si majestueusement la courbe souple de la Seine, fut la forme menaçante de la défense faite aux Français de toucher à la Normandie et que la prise, sous Philippe-Auguste, de l'énorme château, fut le commencement de l'unité politique de la France. Au même moment, Philippe-Auguste commençait, en tours, courtines et fossés, le premier Louvre.

De ce jour, vers 1200, jusqu'en nos temps, quelle passionnante « revue » de l'histoire de France on pourrait faire à interroger une à une toutes les pierres du prodigieux édifice, vingt fois reconstruit, augmenté, orné de toutes les robes sculptées que lui mirent sept siècles ininterrompus. Le haut donjon sévère et menaçant[1] qui s'élevait au milieu du carré majes-

[1] Il s'élevait dans un des angles de l'actuelle « cour carrée » du Louvre.

tueux des tours et d'où Philippe Auguste surveillait son Paris depuis peu enfermé dans l'enceinte nouvelle, était devenu déjà, un siècle et demi plus tard, sous Charles V, le palais aux toits pointus se reflétant dans la Seine bourbeuse et sans quais, et « la demeure officielle de la royauté ». François Ier, passionné pour l'art qui venait d'Italie, devait, en important en France cette récidive païenne de l'esprit humain, faire faire un grand pas à la culture générale de notre pays, mais en même temps briser l'essor de l'art le plus national peut-être et le plus personnel qui ait existé, ce bel art ogival qui naquit, fleurit et flamboya vraiment chez nous.

Pour ce grand meurtre du « gothique », dont son temps est responsable, il commença par raser les tours et les murailles de Charles V, et, demandant à Pierre Lescot et à Jean Goujon les manteaux de sculpture à la mode nouvelle dont il fallait habiller la demeure royale, il apprit au peuple étonné la leçon latine et cette forme à l'antique de la Beauté, dont, comme de la symbolique tunique de Nessus, nous ne pouvons plus nous dépouiller. Le Louvre de François Ier est, à Paris et pour la France, le chef-d'œuvre des temps nouveaux, qui marque et signifie la fin du Moyen Age ; et comme, dès ce temps, la France commence d'imposer sa suprématie intellectuelle et artistique au monde, après le merveilleux « quattro-cento » de sa sœur aînée l'Italie, c'est, dans toute l'Europe, l'engouement de construire à l'instar de Paris et du Louvre royal. Que si l'on pense enfin à tout ce qu'ajoutèrent, avec les générations, au vieux palais symbolique de la France, et Louis XIV et Napoléon Ier, et Napoléon III, c'est, en raccourci, dans ce livre de. pierre, toute l'évolution de l'âme française

qui se cristallise et se voit, depuis le temps féodal, où le Roi, premier des seigneurs, mais non leur maître encore, plante son donjon au beau milieu de la capitale définitive, jusqu'au jour où, par-dessus la longue signification des règnes, la Convention, en créant le « musée », installe l'éducation du peuple à la place du divertissement des rois, abolissant ainsi, sans s'en douter, l'esprit de suite et l'unité de direction de l'Art au profit de l'indépendance, peut-être féconde, certainement agitée et incohérente, que nous voyons aujourd'hui dans les esprits.

Le Moyen Age, qui a eu les châteaux forts et les cathédrales, est bien ainsi, pour l'Occident, son temps de virilité première. C'est le « temps du soldat » pour le monde nouveau, recommencé — baptisé — par une nouvelle religion. Sous l'armure autrement forgée, il va à la conquête des idées, et quand il manque de force ou d'idéal, il retourne aux sources d'Orient, comme instinctivement, mû par une invincible impulsion. Le Moyen Age des églises et des donjons logiquement devait faire les croisades. Et, des croisades, par un merveilleux retour des forces et des formes, il devait rapporter la loi renouvelée des architectures, des désirs et des volontés. C'est bien là le chemin que suivra l'intelligence occidentale, quand, cheminant lentement du rêve à la réalité, elle se désintéressera peu à peu de l'idéal religieux pour la forme politique des idées, et après s'être passionnée pour les cathédrales, ne s'intéressera plus qu'aux palais.

Il faut se souvenir aussi que le désir, le consentement populaire a varié, et que le donjon debout sur la colline, ou au bord du fleuve, bâti en bon appareil de pierre, coiffé de ses créneaux, et, en son armure de bataille, inabor-

dable et clos, signifiait toute autre chose pour cet éternel passant, le peuple, continuateur et maître de la race, que le beau château paré, élégant et superbe, riche et bien gardé, mais ouvert. Tout l'avenir, menaçant et fort, est entré par la porte dorée du château.

§ II. — Les Châteaux.

Vers 1500, à mesure que la vie se faisait moins inquiète après les terreurs et les guet-apens du Moyen Age, et la civilisation plus riche à la suite du grand développement du commerce entre les pays d'Europe, les demeures des grands se bâtirent plus élégantes, moins hautes, moins tristes aussi. On fit les rues plus larges qui menaient de la cathédrale, devenue l'ancêtre, à l'hôtel de ville devenu le protecteur nouveau. Quand on cessa de construire les édifices civils, en France, selon le système ogival, on fait encore les chapelles des châteaux à la manière gothique ; quelquefois on superpose les styles, mêlant une décoration « à l'italienne » à une construction sur le plan ancien et selon les proportions ogivales [1].

L'Italie, d'ailleurs, qui n'avait jamais été une très bonne gothique, était revenue, nous l'avons vu, la première, aux méthodes romaines de bâtir, la permanence sur le même sol des monuments antiques, n'ayant, pour ainsi dire, jamais cessé de servir d'exemples. En somme, l'obsession de l'antiquité, avec son amour de la vie et son charme païen, a

[1] Saint-Eustache, à Paris, est le type le plus curieux et charmant de ce moment de transition.

survécu au grand passage chrétien, dont l'idéal peut-être inconstruisible ne pouvait en fin de compte s'appliquer au logement des riches, des heureux ou des indifférents.

La sécurité un peu plus grande des routes avait peu à peu entr'ouvert les portes, et relevé les ponts-levis des vieilles forteresses ; le bien-être croissant et le luxe des femmes allaient agrandir les baies des chambres hautes et élargir les appartements trop inconfortables des maisons seigneuriales. C'est aussi le temps des belles tapisseries et des peintures ornementales aux plafonds des salles. Les tapisseries n'étaient alors que des « fresques » en soie, laine et or, des fresques mobilières et transportables. Dès les premiers siècles du Moyen Age, on avait pris l'habitude de décorer les églises, à certains jours de fête, de tissus précieux racontant en quelque sorte aux fidèles les belles histoires religieuses ; mais c'était l'usage surtout dans les pays du nord-ouest de l'Europe, dans le nord de la France, en Flandre, et même en Angleterre, l'Italie ayant toujours préféré et conduit jusqu'à la suprême beauté, l'art de la peinture « a fresco » inséparable des murailles spécialement préparées pour ce genre de peinture.

Si les grandes compositions religieuses en tapisserie sont en faveur dès les XIII[e] et XIV[e] siècles, cet art précieux et comme un peu plus féminin ne devient à la mode — ne se laïcise — qu'à la Renaissance, où les sujets profanes sont admis pour la décoration des châteaux. Ainsi l'élégance des intérieurs recommence, qui, depuis les grands jours de la richesse romaine, avait dû aux malheurs des temps de disparaître peu à peu, en Occident — à la prédication chrétienne aussi, ennemie si longtemps

de la splendeur profane des arts, ce péché de beauté indéfiniment et vainement dénoncé.

L'élégance extérieure, en même temps, ne se cache plus. Partout les murailles des châteaux fleurissent en pinacles, en rinceaux, en frises. Parfois on les habille d'ornements et de sculptures délicates ; plus souvent on les démolit pour les remplacer par des constructions à la dernière mode. Nous avons perdu ainsi bien des choses exquises ou fortes. Mais c'est ici le lieu de répéter que les époques vivantes par l'esprit et vraiment créatrices d'art ont toujours méprisé et détruit les œuvres antérieures. « Un temps qui restaure trop bien, ai-je dit ailleurs [1] : ne peut être un temps qui ose inventer. Peut-être même faudrait-il avoir le courage de dire qu'une époque qui ne démolit plus ne saurait être une époque créatrice. Le beau livre d'architecture serait-il fini que nous sommes si fort occupés d'en dresser le catalogue ? »

Les emplois divers de la matière correspondent, en somme, toujours aux divers états d'esprit des générations successives. Et c'est ainsi que si, par malheur, Louis XIV avait trop aimé à garder — à collectionner — de l'Henri II ou du François Ier nous n'aurions jamais eu Versailles, ce qui eût été grand dommage, Versailles étant à la fois un chef-d'œuvre d'unité, un type complet d'art, et le parfait symbole d'un siècle et d'un régime.

A la Renaissance on avait imité partout l'Italie, comme au XVIIIe siècle on imitera partout la France. L'art italien, repris très spirituellement, sur la terre

[1] Art et Métier. L'architecture. *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1898.

natale, au goût et surtout au métier des ouvriers antiques, avait partout ressuscité des palais particuliers aux façades élégantes et classiques, où les « ordres », revenus en usage en leur traditionnelle symétrie, refaisaient d'anciens visages avec le sourire nouveau. Des fins palais de Venise aux palais féroces — aux palais de guerre civile — de Florence au lis rouge, ou des grandes demeures de Rome aux petites maisons inconnues et charmantes qu'on retrouve parfois encore au détour d'une rue, dans toutes ces petites cités indépendantes qui constituaient l'Italie de la Renaissance, c'est partout la même efflorescence de la peinture et de la sculpture occupées à parer la bonne armature des architectes. Mais ce n'est qu'en France que se définira bien l'architecture spéciale du château, demeure seigneuriale accolée ou superposée à l'ancien donjon qui indiqua si longtemps le lieu du maître, et son droit de seigneurie, et sa force morale issue jadis de sa force matérielle. Le château au milieu des terres familiales, et l'hôtel de parade dans la grande ville, Paris ou capitale de la province natale, ce seront là les types de la construction non religieuse, et les meilleurs exemples de la demeure des nobles. Leurs maisons aussi suivront leur fortune diverse — riches quand ils seront puissants, délaissées ou vendues quand péricliteront les familles, rasées parfois quand on coupera la tête à leurs maîtres.

Le pouvoir politique et l'argent surtout — grand bâtisseur — changent de mains à la Renaissance. « La Royauté hérite du pouvoir de l'Eglise. Et ceci explique de suite les grands châteaux provinciaux en France, et Fontainebleau et bientôt Versailles. » Sur les bords de la Loire où les grands entourent la cour de France

installée à Blois, s'élèvent les plus fines demeures d'élégance française et d'agréable vie provinciale. Chambord, à ce titre, est un des plus curieux exemples de la transformation, en palais de plaisance et de chasse, des formes, des proportions, presque des silhouettes de l'ancien château fort, comme il fut d'ailleurs une des plus belles fantaisies de la royauté élégante et frivole d'alors — une des plus coûteuses aussi[1]. C'est le château — type des Valois, la logique demeure des mœurs et de la politique — de l'âme — de ces princes. C'est enfin le triomphe définitif, visible en belle pierre blanche au milieu des champs de France, de l'italienne et païenne Renaissance, qui allait interrompre si brusquement l'épanouissement de cette effervescence ogivale issue à la fois de l'enthousiasme chrétien — peut-être au souffle lointain, après le retour des Croisades, de l'oriental rêve — et du vieux génie du sol, de l'imprescriptible et atavique idéalisme celte, que ne dépouilleront jamais complètement les résistants Gaulois que nous sommes.

On a beaucoup reproché au génie de François Ier et des Valois d'avoir ainsi dirigé le goût français vers l'abandon de ces vraies qualités de race qui venaient d'en faire, pendant plus de trois siècles, le plus grand et peut-être le seul créateur d'un style nouveau, à tout le moins autre, et paraissant dégagé de tout souvenir antique et païen. Quelque regret qu'on en ait, il serait plus logique de retrouver, dans les lois fatales de l'histoire des idées, représentées en monuments et en œuvres de la main et de l'esprit, les secrètes raisons de l'évolution nécessaire des arts, et comme, en ce

[1] Le château de Chambord, construit de 1519 à 1538.

temps de guerres folles vers l'Italie qui était restée la grande attireuse des désirs, des ambitions et des intelligences, il était inévitable, il était assez beau que l'âme française rapportât du contact de la race plus avancée et plus instruite — de l'émerveillement d'une civilisation si ardente et si riche — la leçon nouvelle et le trouble fécond qui changent les cœurs et recommencent les architectures.

Sans doute, comme les grands fleuves ont été les chemins des idées à travers les races, par les guerres les peuples se sont pénétrés et transformés en de mystérieux échanges, au mélange du sang. Ce que l'Italie était allée chercher en Orient, tant de fois, la France vint le demander à l'Italie au temps de Charles VIII et de Louis XII. Mais la politique des rois ne put agir sur la vie et la pensée populaires — sur l'Art par conséquent — que parce qu'au fond le terrain était prêt pour l'éclosion des germes attendus et l'âme de la race ouverte à la contagion des transformations nécessaires. « Il eut été impossible, à ce moment précis du xve siècle finissant, où l'Italie, en avance de près d'un siècle sur les autres pays, retourne visiblement aux traditions toujours regrettées de son origine antique, de poursuivre plus loin l'épanouissement gothique, mourant... de beauté, si l'on veut, mais de trop psychique et de très intraduisible beauté. Car, en fait, ce style ogival — si improprement, mais si pittoresquement appelé gothique — n'exprimait plus, à cette heure de la pensée occidentale l'idéal du moment. Tout se renouvelait au souffle violent du rationalisme renaissant, qui venait de traverser partout les esprits dans le domaine des arts, à la suite des fouilles et des découvertes, dans le vieux sol de Rome, d'admirables

témoins antiques, comme dans le champ infini de la pensée philosophique et religieuse, tout semblait bouleversé par l'audace des réformateurs et des écrivains.

« En même temps que les luttes religieuses de la Réforme frappent des mêmes coups la mystique Eglise, et l'architecture mystérieuse», les pouvoirs laïques s'organisent partout, et la faveur populaire, la richesse aussi leur arrivant, ils vont arracher l'Art, lentement mais sûrement,à la domination religieuse et lui demander — lui imposer — pour une suprématie nouvelle, de nouveaux moyens. L'intérêt du pouvoir royal, par surcroit, est de favoriser cette indépendance, en attendant qu'il en devienne à son tour la victime, plus tard, à la fin du XVIIIe siècle, si imprudemment ébloui en son plaisir de jouir du temps et de créer du charme.

Les plus belles choses maintenant — en France, directrice incontestée, à partir de Louis XIII et de Louis XIV, du mouvement d'art — les plus belles choses vont se faire « pour le Roi ». Et le Roi fait travailler les artistes pour lui, ou pour les favorites, qui furent souvent les muses aimables et passagères de tous ces peintres, ces sculpteurs, ces tapissiers, ces ébénistes dont l'œuvre charmante traduit si bien l'âme du temps. Cette fraternité même des plus petites œuvres des arts qu'on appelait alors « mineurs », avec les grands ouvrages des constructeurs et des décorateurs, constitue, en somme, l'unité délicieuse de cette belle période française qui va de François Ier jusqu'à la Révolution sans interruption — on pourrait dire sans fêlure — et qui sera brisée tout d'un coup, à la fin du XVIIIe siècle, comme un bel objet encore intact que jettera, par la fenêtre du château violé et maudit, la colère du peuple enfin réveillé.

Comme la féodalité avait, pour se défendre, pour vivre au milieu des rivalités sans nombre de familles et de fiefs, inventé le sytème des châteaux forts, la royauté « divisant pour régner » — éblouissant pour corrompre — avait élevé partout des demeures magnifiques, prenant où elle les trouvait les formes de cet art somptuaire et les artistes capables de le concevoir. Et, François I[er] ayant introduit très imprudemment la mode de les aller chercher en Italie, Fontainebleau fut le premier château très royal, très symbolique, par ses proportions mêmes et l'étendue de logement, de la royauté organisée en cour de luxe et de domination. Fontainebleau est ainsi dessiné et construit par des artistes italiens, venus avec les Primatice, les Serlio et les Rosso. Sans doute on embauche, en plus, de ces pauvres maçons de France qui avaient appris une toute autre façon de bâtir à la vieille tradition qu'on affectait de mépriser ; et ainsi passa dans la main puis dans l'âme de l'artisan de France la science — ou le mal — importé un beau jour de l'étranger par la fantaisie du souverain, mais, qu'on ne l'oublie pas, avec le consentement encore inconscient mais certain du désir, du rêve contemporain.

Ainsi formés à la savante et subtile et dangereuse école d'au delà des Alpes, des architectes plus fins et plus graves à la fois — c'est-à-dire encore différents et plus particuliers à notre race, plus nationaux — viendront bientôt et reprendront les modèles en les corrigeant, et utiliseront les types en les affinant à ce goût français, au toucher privilégié de ces bons ouvriers du sol gaulois, dont l'inné et charmant génie semble être décidément de purifier ce qu'ils prennent à autrui plus encore que d'inventer du nouveau.

A Paris, pour la reine, ou à Anet, pour la favorite, à Ecouen, pour le connétable de Montmorency, ou à Chantilly, dont Condé devait un jour faire une des merveilles françaises, les architectes rivalisent de goût et d'imagination pour renouveler les types de l'art français et créer le beau château qu'on imitera partout. Jean Bullant, Philibert Delorme et Pierre Lescot, francisant sans le savoir les idées et les mesures venues d'Italie, approprient la nouvelle mode au milieu différent. Ils refont de l'architecture très française, en prenant pour l'art de bâtir la méthode qu'avaient suivi Clément Marot, la Pléiade et Malherbe et que suivront bientôt La Fontaine et Corneille, Racine et Molière pour l'art d'écrire : s'appropriant les fables ou prenant les styles à l'antiquité, aux voisins espagnols ou latins, pour en refaire de la matière française, plus fine et plus précise, claire, simple et définitive.

De ce jour, les grands châteaux se multiplient dans toutes les campagnes françaises, dominant, protégeant le bourg ou le village, mais cette fois du haut des portes bien sculptées et des fenêtres ouvertes, non plus des sombres et méchants donjons. On aime encore aujourd'hui, après tant de changements de l'âme des hommes et de l'esprit des choses, à rencontrer, au détour imprévu des routes, déterminant la silhouette même des petites villes, les dominant souvent de leurs grands souvenirs, ces belles demeures qui silencieusement racontent le passé au pensif voyageur. Parfois la vétusté douce des pierres, entrevue, en passant, à travers les vieux arbres des parcs, évoque les maîtres disparus et les jours de gloire des vieux châteaux, et cette noblesse qui s'efface d'une somptueuse et raffinée aris-

tocratie, celle-là même qui fit la grandeur de la France pendant ces trois siècles d'élégance, et en faisant travailler les artistes, fit penser le monde.

On retrouverait dans toute l'Europe occidentale, en ces mêmes époques, la même loi présidant aux belles constructions des princes et des nobles, soit en Angleterre où cette aristocratie garde encore de nos jours — pour combien de temps? — son rôle, sa faveur et sa dignité, soit en Allemagne où les rêveurs idéalistes d'antan et les militaires forcenés d'aujourd'hui ont plus ou moins mal conservé ou restauré les demeures seigneuriales, en Italie enfin où tant de choses sont tombées en ruine qu'enveloppe toujours l'invincible charme du pays. Mais, dans cet ordre spécial de construction, la France avait apporté vraiment un goût rare, une note nouvelle, que sa politique brillante et victorieuse expliquait, et qui témoigne à son tour du succès de ses rois, et du plaisir de ses nobles, en un mot, de la valeur de son âme, par conséquent de son Art.

On avait déjà fait et défait d'ailleurs maints châteaux, pour les mettre au goût du jour, de François Ier à Louis XIII — et ces changements mêmes sont la preuve de la puissance des idées chez les artistes et de la fortune chez les clients — quand, pour plaire à Louis XIV, l'architecture comme toute la France se met au chef-d'œuvre d'unité qui sera le type de tout un siècle de grandeur et d'art: Versailles.

C'est bien là vraiment la demeure et le symbole de la monarchie absolue telle que les victoires l'avaient peu à peu constituée et ce besoin irrésistible d'unification qui solidifiait en esprit et en beauté l'âme française depuis tant de siècles en formation. Alors allaient

se souder en un chef-d'œuvre moral, dont le chef-d'œuvre architectural était la cristallisation superbe, les morceaux épars de la pensée nationale. Le château de Versailles, si noble au milieu de son parc solennel et mélancolique, n'est peut-être aussi beau aujourd'hui que parce qu'il signifie tout cela dans le passé. C'est toute la pensée d'un des plus grands moments de notre race, écrite en pierre, en marbre et en or, et que le temps, le plus grand des artistes, a marquée du signe suprême de beauté complète et symbolique, qu'il ne met, comme au ciel les grands soirs d'automne mettent leur pourpre, qu'aux œuvres vivantes, logiques et définitives.

« Et voici de nouveau ce que j'ai voulu appeler un monument significatif, c'est-à-dire élevé dans les conditions nécessaires à toute beauté : par la volonté d'un homme, et avec le consentement du temps, j'entends dans l'harmonie parfaite des moyens, des êtres et des idées. Toujours, le Roi trouvé, on trouve bien vite l'architecte, les sculpteurs et les peintres — et les logiques pierres. »

A Versailles aussi est née ou ressuscitée la peinture française. Brusquement et pour longtemps détournée de ses pures origines, au moment du triomphe des idées et du gout d'Italie, elle se fait d'abord docile servante des traditions de Rome et de Florence, pour plaire au Roi, qui achète les œuvres célèbres, déjà bien dégénérées des écoles italiennes. Puis, l'influence du milieu, l'action mystérieuse du pays agissant sur les artistes comme le sol agit sur la vigne, insensiblement elle évolue en esprit et en finesse — en sensibilité — vers la grâce intime des êtres, et la justesse aimable des paysages. Les portraits qu'on fait

à la cour sont bien encore d'allure conventionnelle et théâtrale, mais déjà la compréhension de l'être y est plus sage et plus pénétrante à la fois, et le métier plus délicat et spirituel, à la française, s'il est plus raisonné et plus froid que dans les autres écoles. Et ce sera le prototype d'une longue école des portraitistes qui fait encore, pour sa belle ordonnance et sa probité forte, une de nos meilleures raisons de suprématie dans l'art contemporain.

Un beau jour, au milieu de cet art en perruques, apparaît le spirituel et malin Watteau, qui peint, avec une jolie teinte d'ironie jusque dans le rêve, des scènes galantes dans des arbres charmants, et promène de fins et pensifs petits personnages en satin, dans les parcs roses et bleus qu'il a tant vus, à Versailles ou au Luxembourg, et si alertement dessinés « d'après nature ». Et voici que, avec des flots d'air pur et des parfums de nature entrés brusquement dans les tableaux plus vivants et plus sensibilisés, les pastorales légères se teinteront de tendre humanité. « Toute la peinture, sur l'ordre de Watteau[1], est partie pour l'île de Cythère, où elle va retrouver, sous le rêve, la réalité. »

Ainsi des beaux parcs, aimés de Louis XIV, et que déjà les années avaient faits plus hauts et plus mystérieux, les peintres vont prendre, dès le milieu du XVIII[e] siècle, l'atmosphère douce et le charme intime pour ouvrir les chemins clairs et délicieux où viendra Corot peindre un jour et chanter. C'est l'aube de cet art profond et fugitif du paysage, qui sera la grande conquête moderne.

[1] Rapport sur la Peinture, à l'Exp. Un. de 1900. S. D.

D'autre part, l'art des châteaux et des parcs donnera naissance à tous ces charmants ouvriers de la pensée française, artisans de l'objet rare ou de l'idée haute, peintres, sculpteurs, graveurs, ébénistes, tapissiers — philosophes à leur façon et poètes de la nature enfin consultée, aimée, comprise. Et c'est par eux que se répandra sur le monde, et, à travers les drames de l'histoire, durera jusqu'à nous, pour pénétrer nos plus subtiles recherches, le parfum de notre race inconstante, aimable et généreuse — et féconde.

S'il nous plaît, en effet, de voir dans ce livre de pierre qu'est le grand château de Versailles, endormi dans son parc séculaire, où délicieusement, chaque automne, les feuilles d'or voilent l'eau triste des bassins, la préface spirituelle de toute l'évolution française des arts après la mort des gothiques, il ne faut pas oublier qu'elle fut « illustrée » un jour d'une façon imprévue et nouvelle par les Watteau, les Boucher, les Latour et les Chardin, « précurseurs inconscients et charmants de toutes les curiosités et de tous les désirs, aussi de toutes les vitalités — de toutes les sensibilités en un mot — qui seront la grande nouveauté et la meilleure conquête du XIX[e] siècle ». Il faut se souvenir aussi que David, le grand et ennuyeux David, si terrible réformateur en théorie, si probe et excellent réaliste devant la nature et devant « sa » réalité contemporaine, semble avoir eu pour besogne unique et nécessaire de nettoyer la maison d'art, un peu.... brusquement, comme venait d'ailleurs de le faire la Révolution, sa mère, pour la maison des rois et des idées.

Ce fut, alors, pour l'Art, la seconde révolution — la Renaissance ayant été la première, qui détacha

violemment l'idée française de l'âme gothique et religieuse. Ce fut cette fois l'émancipation métaphysique, on pourrait presque dire politique, comme l'autre avait été l'émancipation confessionnelle. L'Art allait échapper maintenant à la Royauté, comme il avait échappé à l'Eglise au XVI[e] siècle et évoluer vers une conception plus libre et plus attendrie à la fois de l'humanité. Nous verrons plus loin ce qu'il est advenu de cette libération et quel en sera l'avenir.

En attendant, il reste certain que, si l'architecture ne semble pas avoir gagné en force, à cette liberté, ni grandi en signification et en beauté, en proportion de ce qu'elle a gagné en développement et en savoir ; si la sculpture semble toujours prisonnière de la loi antique, que la Renaissance a seulement déformée après que le Moyen Age chrétien ne l'avait pu assez abolir, la peinture seule, dans les grands arts plastiques, a trouvé un sens nouveau de l'éternel désir humain.

Et en France, du moins — et il apparaît assez évidemment que l'Ecole française a été, depuis cent ans au moins, la plus forte et la plus logique et la plus sincère, c'est-à-dire encore la plus approchée de la Vérité — la peinture moderne reconnaît ses origines à cette étonnante transformation que la Révolution et David ont tiré d'une façon si imprévue de la leçon charmante du XVIII[e] siècle et de Watteau.

J'entends que le petit tableau précieux, amoureux ombré d'or, d'émeraude et d'espace, si délicieusement transposé du vrai à l'imaginé, le fin tableau du peintre en perruque[1], et la grande toile symétrique, solen-

[1] Le départ pour l'île de Cythère, de Watteau, peint en 1717; conservé au Musée du Louvre.

nelle et froide, — pourtant si sainement réaliste, si humainement vue et si simplement peinte du conventionnel devenu courtisan[1] — sont deux grands chefs-d'œuvre, si distants qu'ils soient d'aspect et d'idéal et séparés par quels abîmes d'événements et d'idées, et deux chefs-d'œuvre enfin français, exclusivement français comme l'avait été aux XIIIe et XIVe siècles l'art admirable de la sculpture au temps des églises ogivales et, en tous cas, bien plus que les réminiscences italiennes du XVIe et du XVIIe siècle. Et là encore et à son tour, comme il était logique dans l'ordre de succession intellectuelle des arts, « la peinture, miroir coloré des choses, nous est le meilleur témoin de la transformation des hommes », et la plus significative expression de la valeur de cette âme moderne, en son extrême complexité, faite des influences parfois contraires de tant d'hérédités et du trouble fécond de tant de désirs.

L'évolution de la peinture a été en effet tellement mouvementée et rapide depuis le commencement du XIXe siècle, — en France où l'école a été, on peut l'affirmer, la plus variée et la plus féconde et comme telle a dirigé tout le mouvement d'art occidental — que David ni Vatteau ne reconnaîtraient plus leurs successeur, — leurs héritiers pourtant. Les deux grands partis qui se sont toujours disputé le monde, ont en art, comme en tout, continué de se quereller, en changeant seulement un peu de noms. Idéalistes et réalistes, ce sont des mots peut-être, mais des mots qui recouvrent deux principes opposés [2], les deux pôles toujours

[1] Le Sacre de Napoléon Ier, de David, exposé au Salon de 1808, aujourd'hui au Musée du Louvre.

[2] « L'un sculptait l'idéal, et l'autre le réel » Victor Hugo. *Légende des Siècles.*

de l'inconnaissable vérité. Au siècle dernier, romantiques ou classiques, plus tard réalistes ou académiques, aujourd'hui naturalistes, impressionnistes, etc., tous représentent l'éternel conflit du mouvement et de la forme, ce qui se traduit le plus souvent aux yeux profanes par l'opposition du dessin et de la couleur.

Déjà, après David, Gros, encore docile sous la férule du maître, avait pourtant entrevu l'issue par où l'art sortirait de la prison académique vers la nature et la vie.

Prud'hon, délicieusement, profondément antique — et bien plus que David, et par une sensibilité bien plus émue et juste, avait ouvert la voie à une tendresse plus pénétrante devant la nature. Et bientôt ce grand classique, ce grand Français, M. Ingres ou le père Ingres comme on dit encore chez nous — ce « Chinois égaré dans Athènes », comme l'avait appelé un jour, en une bien expressive boutade, le sculpteur Préault — vint continuer expressément l'œuvre de notre race, dans le sens traditionnel de notre pays, c'est-à-dire refaire, comme autrefois Racine, de l'âme française avec de la matière antique. Celui-ci, qu'on ne l'oublie pas, est bien plus « notre » peintre que tous les romantiques, puisque dans un nouvel et volontaire amour de la réalité, alors que de très bonne foi, il se disait et se croyait le plus docile continuateur de Raphaël et de l'Italie, il a pu donner la mesure nouvelle de notre esprit — de l'éternel esprit d'art, commun à tous les grands peuples de culture gréco-latine, et qu'on a pu appeler très justement l'esprit méditerranéen.

Le flot sonore, magnifique et un peu vide du romantisme, n'a pas, en somme, longtemps dérangé la marche continue des idées ataviques, nationales, ni troublé

profondément l'âme de la race. Et Delacroix, pas plus que Berlioz — oserai-je dire pas plus que Victor Hugo, qu'ils expliquaient d'ailleurs, qu'ils traduisaient pour ainsi dire et illustraient, celui-ci en musique, celui-là en peinture — n'ont pu malgré leur génie, leur effort de grands isolés, transformer l'intime et logique sentiment de notre très vieux pays, épris décidément avant tout, de forme et de clarté. Et c'est en cela, par exemple, que la besogne des Germains sera encore très différente de la nôtre aux grands monuments de l'esprit qu'élève pour l'avenir l'intelligence moderne. Et il sera bon, je crois, qu'il en soit ainsi encore quelque temps en art, en attendant l'uniformisation par la science, qui sera ou une décadence Occidentale, ou vraiment un accroissement d'humanité — ou peut-être tout simplement une belle transition.

Les arts qui reflètent si vivement toutes ces modifications sociales, ont donné, vers la fin du siècle dernier, un étonnant témoignage de ce populaire besoin du retour à la nature. En peinture, par exemple, qu'eut été la suite de cet incertain, inquiet et pourtant grand Delacroix, si l'on n'avait pas « tout à coup regardé du côté des bois froids et clairs où Corot venait peindre ? » L'amour passionné de la vie, voilà quel a été l'agent de transformation profonde des arts depuis un demi-siècle environ — le sens plus fin aussi de l'espace, et du mouvement des êtres et des choses dans l'atmosphère, de ce qu'on a appelé le « plein air », et qui, de Rousseau à Cazin, de Millet et de Daubigny à Cl. Monet, a renové l'art charmant des paysages, et, par les fenêtres grandes ouvertes sur la campagne, laissé entrer la clarté dans les maisons et dans les âmes des peintres. Les plus grands en ont profité, même en dehors des

paysagistes. Mais le paysage, de ce fait, a été et restera la grande conquête moderne, et peut-être la vraie supériorité du XIX[e] siècle sur les précédents. Le progrès, si l'on croit qu'il y en ait un, a été certainement l'entrée vivifiante, quelquefois brutale, mais toute puissante — puisqu'elle était logique avec l'esprit du temps, l'accession croissante de la foule au goût de la vie et à l'intelligence des choses — de la lumière dans les paysages, de l'âme dans les êtres et du symbole dans les murailles. C'est en quoi ont été augmentés, à tout le moins modifiés et comme transposés les différents métiers des paysagistes, des portraitistes, des décorateurs.

Certaines fresques de Puvis de Chavannes ne sont que d'admirables paysages, magnifiés à peine par l'apparition de figures nobles et incertaines, qui en déterminent presque symboliquement la localisation imprécise, et comme faite de nature synthétisée. Aussi bien de l'étude plus intime et plus attendrie des champs immenses et des humbles foyers, les maîtres de l'âme moderne ont mené l'art de peindre un peu plus près sans doute du cœur humain ; car l'étude des arbres et des fleurs est le commencement de l'étude des âmes, qui sont des fleurs aussi, sensibles, fugitives, mystérieuses. Et ce sont bien des fils du paysage encore, c'est-à-dire enfin de l'amour plus direct et plus sain de la nature, tous ces peintres qui, sous des aspects si divers, avec de si dissemblables tempéraments, ont de la même volonté cependant poursuivi sur les choses et sur les êtres ces fuyantes « valeurs » des tons, des ombres et des lumières, et apporté de notre temps la meilleure et la plus nouvelle leçon d'art, en ramenant la peinture, parallèlement sans aucun doute avec les

autres formes de la pensée, à l'observation de la réalité, à l'impression de l'espace, au sens enfin de la lumière qui est peut-être toute la loi de notre art changeant, subtil et harmonieux — déjà voisin de la plus sensible musique.

J'imagine que du trouble assez grave où nous ont laissés les extrêmes divergences des tendances, et de l'incohérence des personnelles doctrines — surtout de cette absence de discipline en art comme dans le reste des idées, qui est sans doute une forme très intéressante de l'anarchie — l'issue ne saurait être, que dans un retour, peut-être assez prochain, et en tous cas devenu nécessaire, mais encore par quels chemins imprévus, à la recherche passionnée des formes en peinture, des volumes en sculpture, des rythmes en musique.

Pour la peinture au moins, il n'y a pas de doute : le grand peintre de demain sera celui qui, profitant de ce beau bouleversement d'idées, donnera de nouveau une matière logique et belle — un beau métier — à ces recherches fécondes et à ces intentions nouvelles. Mais le fait seul qu'elles ont pénétré les ateliers, tous les ateliers contemporains, est un titre suffisant à ce qu'on admire notre temps.

§ III.— Les Mystères, les Chansons et le Théâtre moderne.

Le théâtre — nous avons remarqué l'analogie curieuse — a les mêmes origines au commencement du Moyen Age qu'aux époques primitives de la Grèce. Comme jadis le temple de Dyonisos avait abrité les jeux sacrés interdits aux profanes, dès le XIIe siècle[1]

[1] Le *Drame d'Adam* date du XIIe siècle, et paraît avoir été écrit

les églises furent les premiers théâtres. C'est là qu'étaient figurées, qu'étaient jouées les scènes représentant la vie des Saints et d'abord dans l'église même, pour l'édification du peuple assemblé aux jours de fête. Mais plus tard, ce fut sous les porches des cathédrales, sur ce proscenium tout trouvé dans l'enfoncement des belles ogives, qu'on fit apparaître devant la foule des fidèles, des personnages de l'ancien ou du nouveau Testament, qui venaient, en beau langage, démontrer la vérité des dogmes. Les élèves des maîtrises organisaient ces représentations pour attirer du monde au sanctuaire ; et ce catéchisme en action, qui semble avoir voulu animer les naïves sculptures des tympans et des chapiteaux, imaginées par les tailleurs de pierres primitifs, eut un succès si vif que bientôt toute la jeunesse des écoles se passionna pour ces jeux, dans lesquels, aux jours de fêtes de leurs saints patrons, ils représentaient, en y mêlant déjà quelques plaisanteries très vives, des histoires de la légende dorée. L'esprit frondeur et l'impertinent langage de ces gaulois — du peuple déjà « le plus spirituel » — revendiquèrent aussitôt leur droit à la licence, d'où sortira la comédie alerte et audacieuse que nous aimons encore.

Avant le XVe siècle, on appelait « miracles » ces représentations demi religieuses et demi profanes, qui avaient eu leur origine dans les amusements des novices en leurs couvents, et qui très vite avaient pris une allure populaire, et partant vivante, ou encore « jeux », pour ce qu'ils avaient de plus joyeux et libre,

en Angleterre ; il est rimé, avec indications scéniques en latin, et c'est ainsi un des plus anciens témoins de la littérature dramatique.

et, dans leur réalisme si cru mélangé d'encore mystique poésie, de très nouveau, vers le milieu du XIIIe siècle. C'était l'époque où le bon imagier, ironique et malin, sculptait tranquillement aux angles des chapiteaux, en quelque coin des cathédrales, des caricatures monacales, écrivant en pierre ce qu'on n'osait pas dire tout haut. Déjà la satire perçait sous le mythe, ce qui est bien une des caractéristiques de l'esprit français, dès ce temps.

Les jeux, en ce sens, étaient bientôt devenus familiers, pittoresques et drôles, laicisant en quelque sorte ces bons saints dont on faisait des hommes comme les autres — et ils engendreront ainsi le théâtre comique. Les miracles étaient restés plus simples, plus émus, recherchant dans l'histoire sacrée les situations dramatiques — et ils seront l'origine de la tragédie et du mélodrame.

C'est enfin dans les mystères qu'on peut retrouver le vrai commencement du drame lyrique tel que notre siècle cherche à le reconstituer. Et ceci se passe à la fin du XIVe siècle[1]. Aux grands jours que l'Eglise appelle des fêtes carillonnées, on organise dans les chapelles des scènes improvisées où, en beaux costumes, défilent les prophètes et les saints, groupés, à la fin, en véritables tableaux vivants. Bientôt on les fera parler, puis chanter et cette mode fera fureur pendant tout le XVe siècle.

[1] Les sujets étaient « la Passion, ou le Jugement dernier, etc. » et l'on faisait figurer un nombre considérable de personnages, choisis et instruits par des confréries spéciales qui s'étaient bientôt formées dans toutes les villes importantes de France, d'Angleterre, d'Allemagne. La représentation symbolique des idées, l'esprit populaire des légendes, les costumes même y avaient une importance considérable.

Pourtant d'où venait l'idée? Où l'Eglise avait-elle trouvé ou retrouvé l'invention de ces théâtrales cérémonies, si contradictoires à l'esprit initial de la doctrine, en un mot si païennes? En Orient, toujours, où se font toutes les bifurcations historiques de la pensée continue, ininterrompue de l'esprit humain. De certaine tragédie grecque, datant de l'époque du bas héllénisme — par conséquent bysantine — et qui porte déjà le nom de *Passion du Christ*, faite de plus de deux mille six cents vers, où, dans le flot des réminescences païennes, parmi même des citations tirées d'Euripide, passe, aux longs récits sacrés, un peu de chrétienne émotion, de cette hybride compilation, où l'esprit nouveau s'éveille à peine dans la gangue déformée de l'antique drame, aux grands mystères du Moyen Age, et, par dessus toute la Renaissance réaliste et païenne, au sublime oratorio de Bach, c'est la même idée et c'est le même nom de « passion » douloureux et magnifique, qui, exaltant les artistes d'une pareille foi, dirige l'Art au but permanent de Beauté, par le même, sous l'unique impulsion de l'émotion pure. Ainsi la voie historique — le chemin sonore, pourrait-on dire — est visible d'Athènes à Bysance, et de Bysance à travers ce Moyen Age, qui fut, sous le voile de terreur qui le cache souvent, si curieux, si instruit, si fécond, jusqu'à nos jours de discussion, de doute, mais aussi de synthèse réfléchie et de plus scientifique mentalité.

La parodie décadente, enfantine, du plus pur art grec, restée populaire dans tout le pays de civilisation hellénique, se transforme peu à peu, sous l'influence de la cour christianisée de Bysance — mais encore chrétienne de quelle étrange, de quelle théâtrale façon — en mélodrame organisé par les docteurs et les pères de

glise d'Orient ; et c'est là que les soldats de l'idée cidentale, au temps des croisades, iront chercher et pporteront, confondu au milieu des armes, des bibe- ots et des idées, ce tout petit germe de la conception ramatique d'où sortiront les Mystères, et logique- ment, par la brèche ouverte, tout le théâtre futur en son extraordinaire développement.

L'Eglise ne soupçonnait pas alors la destinée de son initiative hardie ; mais, en cela, comme en bien d'autres choses, elle repassait l'antique flambeau au monde moderne ; et ce n'est pas la moindre grandeur de son rôle historique d'avoir été le dépositaire religieux de certaines idées profanes. Les églises chrétiennes ont ainsi, sans le savoir, sauvé l'idée de théâtre dont, au fond, le peuple n'a jamais pu se passer complètement. La foi et le plaisir populaires se sont en quelque sorte gardés réciproquement pendant des siècles, et leur séparation, rompant encore une fois l'unité, a provoqué la plus libre et la plus humaine évolution des esprits, à la Renaissance, quand, à la suite des architectes, des sculpteurs et des peintres, les écrivains se mettent à rechercher passionnément leurs modèles dans l'antiquité classique.

Aussi bien les mystères avaient dégénéré assez vite en mélodrames grossiers ou emphatiques, où le « burlesque » venu d'Italie avait achevé de profaner la belle idée religieuse ; si bien qu'il fut, en 1548, interdit aux « confréries de la Passion » de jouer la *Passion* ou « autres mystères sacrés ». Au même moment — car l'esprit souffle où il lui plaît, mais ne chôme jamais — le cardinal Bibbiena, qui fut ami de Raphaël, faisait représenter devant Léon X, de véritables comédies au sens moderne du mot, qu'il

imitait, en fin lettré, des œuvres de Plaute et de Térence, depuis si longtemps oubliées et que Pétrarque et l'Arioste, et tous ces fureteurs de manuscrits, venaient de découvrir dans la poussière des bibliothèques monacales. Le rêve avait repris le clair chemin d'Italie, et en passant, allait de nouveau s'y affiner à l'antique génie du sol.

Les Espagnols, au même temps, gardaient, hors de tout classicisme, le goût des aventures grotesques et des intrigues de cape et d'épée, qu'on jouaient dans les cours de ferme ou les patios en plein vent, et où les Rotrou, les Scarron, les Cyrano de Bergerac iront puiser, sous Louis XIII. Les Anglais. en riant grossièrement près d'un tonneau, attendent Shakespeare. Les Allemands sont déjà en gestation de la future musique, que fredonne, en son échoppe, Hans Sachs, le cordonnier philosophe qui sourit et chante... et pense à Wagner, tout en frappant sur son enclume ou sur ses semelles. En France, et en France seulement peut-être, l'esprit qui corrige, qui distille et qui résume, va prendre à droite et à gauche tous ces matériaux, et, comme de l'alliage bien mesuré et bien amalgamé à la fonte se fait un métal nouveau et résistant — gardant de l'ancienne « farce » la vigueur plébéienne, de la « sotie » aux personnages vêtus de robes mi-partie jaune et vert — aux fous pleins de sagesse — l'audacieuse allusion politique, et de la « moralité » enfin qu'aimera tant le xve siècle, le trait raisonneur et moqueur à la fois, préparera le noble théâtre de caractères; puis, escaladant les tréteaux où s'agitaient encore des pantins à conter des histoires, commencera d'y faire voir des hommes agités par des passions. Car le mot, hier religieux, demain tout humain,

par conséquent éternel, est, en somme, la raison même et la vie et le symbole unique du théâtre.

Ainsi cette évolution religieuse et plébéienne du théâtre, suit et traduit fidèlement la transformation des grands arts plastiques. Les statues du portail de Reims sont les figures mêmes des personnages qu'on voyait dans les mystères, les figurants sublimes et silencieux du drame qu'on jouait sous les portiques sacrés. Tous sont les témoins magnifiques et sincères de l'ascension humaine vers la pitié — du grand rêve chrétien vers l'espoir fécond de l'avenir. Leurs larmes ou leurs rires nous agitent encore. Et ce qu'il y avait déjà en eux d'humanité est sans doute encore le meilleur de notre art.

Tout ce xvie siècle, épris de belle et païenne réalité, et qui va bientôt émanciper la musique —jusqu'alors prisonnière de la cathédrale, et que l'Eglise imprudemment, au Concile de Trente[1] veut déjà rejeter des sanctuaires comme trop profane et trop libre — cet élégant et fin xvie siècle, las des sculpteurs et des peintres, qui avaient régné sans mesure sur les deux siècles précédents, se passionne pour la comédie, que la France, toujours spirituelle accapareuse, prend à ses voisins et rapidement clarifie. Le moment attendu va venir où ces auteurs comiques, grands meneurs d'intrigues amoureuses et d'imbroglios invraisemblables, et ces acteurs mêmes, héritiers du pauvre Tabarin, de fantoches devenus porte-paroles d'idées, s'effaceront sur la scène devant l'esprit haut et le verbe pur, et, « devant que les chandelles soient allumées » ouvriront, avec un salut, la porte au grand Molière. Les cierges

[1] En 1563.

de l'Eglise comme les pauvres chandelles du théâtre seront remplacés bientôt par des lumières qui viennent d'ailleurs.

Le triste et noble peintre des caractères.. le « grand maladroit qui fit un jour Alceste.. » et le *Tartuffe*, l'acteur douloureux et sublime qui jouait ses pièces et son âme, est, au moins autant qu'un grand écrivain, une grande figure morale, puisque sous l'artiste, l'homme a vécu pleinement, et souffert et deviné et dessiné en traits immortels, la tragique comédie des autres, et jeté, dans l'éclat et la puissance du rire, un peu d'humanité attendrie.

Le même aboutissement devait être donné au charme profond et à la grande leçon des larmes, par deux et trois siècles de belle fécondation littéraire. Des pathétiques mystères du XVe siècle à la tragédie toute psychologique, toute intérieure de Racine, l'évolution est aussi logique et lisible aux œuvres de transition que lisible était aux livres de pierre, en ces beaux monuments qui datent et qui honorent les villes, les lentes transformations du corps architectural sous l'influence de l'âme populaire.

Nous avons vu l'architecture, comme effrayée de la cathédrale, retourner à la servitude romaine. Ainsi revint bientôt la pensée du temps — à l'époque même où les curiosités laïques fouillaient les manuscrits gardés dans les couvents — au joug des idées antiques, éternelles éducatrices, et commençaient d'y retrouver, sous le dépôt chrétien, l'ancienne âme de l'humanité. Les mystères, déconsidérés par le rire incrédule et la sceptique indifférence des foules, sombrent dans la parodie liturgique, sans renouveau. Il n'en restera que l'ossature, peut-être, et la « figuration » nombreuse

de l'Opéra futur, quand la musique profane, évadée du temple, reprenant le rythme populaire aux ménestrels et aux trouvères, s'inventant, pour chanter de nouvelles pensées, une harmonie nouvelle [1], et faisant enfin éclater le moule liturgique des traditions, tentera de raconter les hommes au lieu d'accompagner les dieux.

La sculpture avait suivi ce processus triomphal vers la Vérité dans le monde ancien, et de même la peinture à la Renaissance. C'est la littérature et la musique, sous la forme théâtrale — qui est la robe moderne des idées — c'est enfin les deux arts de la poésie la plus sensible, la plus intense, la plus extériorisée et par conséquent la plus facilement et profondément populaire, qui, dans le monde moderne, obéiront le plus évidemment à cette loi de croissance intellectuelle et morale et à cet ordre logique de primauté promise, pour chaque période intellectuelle du monde, à l'art le plus représentatif de la valeur des idées.

Pour la partie uniquement littéraire et passionnelle du théâtre, l'évolution est très claire et très intéressante à suivre. Vers 1560, le théâtre populaire se meurt avec la foi mystique, sous les mêmes coups qui ont brisé à la fois la formule dogmatique des architectures et des idées. Il faut trouver autre chose pour émouvoir ou pour amuser d'abord l'élite, puis la foule. L'élite est passionnée des beaux fragments antiques, déterrés un peu partout en Italie, et de poësie grecque, entrevue assez mal à travers les copies romaines qu'on exhume et déchiffre chez les lettrés, à la cour des princes élégants, protecteurs des arts dans

[1] Vers le milieu du XVIe siècle, avec la réforme harmonique à laquelle l'Italien Monteverda a attachée son nom.

les petites cités italiennes. La foule, qu'on n'a pas mise encore au courant de la transformation, démolit, en attendant, ce qu'elle avait adoré, et n'y voit que le plaisir de la guerre au clergé dont elle commençait de secouer la longue tyrannie. Sur les ruines que fera le peuple — acteur sans doute providentiel, qui entre en scène toujours au moment nécessaire — les artistes bâtiront la maison nouvelle.

Des collèges et des universités où lentement elle s'élaborait, la réforme classique, un beau jour, sortie des vieux manuscrits, s'échappe librement. Mais elle avait besoin, pour s'extérioriser à son tour, des moyens publics — de la joie et du sang plébéïens. Un homme, qui ne fut pas un génie, l'a promena de tréteaux en tréteaux, de ville en ville, Alexandre Hardy, qui fut l'auteur et l'acteur, à la fois, de quelques sept ou huit cents pièces, et, dans cette « tournée » mémorable, au commencement du XVIIe siècle, rappela à ce vivant peuple de France qu'il adorait le théâtre, et qu'il était né pour le porter au plus haut degré de vitalité et de signification, c'est-à-dire encore de beauté. La semence était bonne, et meilleur encore le terrain ; mais il faudra attendre jusqu'au grand Corneille pour voir éclore la plante vivace et forte, puis jusqu'au tendre et pur Racine, pour en respirer la fleur merveilleuse — peut-être unique.

L'un, sans doute achevait le cycle héroïque des idées représentées — et était ainsi le bel aboutissement des deux siècles précédents. L'autre commençait tout simplement l'ère moderne du théâtre passionnel, en y faisant entrer à nouveau, sous d'autres mots — d'autres vêtements d'idées — l'antique amour.

Je n'oublie pas le rire énorme et le rêve puissant,

plus qu'humain, d'un Shakespeare, et la traînée de lumière que ces esprits extraordinaires ces « surhommes » laissent après eux sur le monde. Mais ces « comètes dépeuplent les cieux »; ils illuminent violemment le chemin de l'humanité; ils ne le font pas avancer en vérité ni en conscience. Et c'est encore en cela que l'esprit de science, dans un avenir qu'on peut admettre, supposer même prochain, méconnaîtra peut-être l'esprit d'art, pour n'en pas comprendre profondément l'intuitive grandeur et l'indispensable rôle, et risquera d'en détruire la splendide autonomie, nécessaire à l'intelligence du monde, sinon à la continuation régulière des phénomènes naturels.

Corneille, d'ailleurs, arrivait bien. On avait besoin d'héroïsme pour expliquer la France, qui s'unifiait définitivement en de belles batailles ou pour mieux s'imaginer qu'on recommençait l'antiquité, cette noble antiquité qu'on « imaginait » aussi et que l'on comprenait d'ailleurs très mal, les lettrés eux-mêmes l'ayant vue à travers les grossissements et les déformations de l'Art romain. Et *Le Cid* [1] fut, un moment, le chant nécessaire d'un pays orgueilleux de son œuvre — la *Marseillaise* du temps, pour laquelle on se battait dans les salons ou dans les rues de Paris; à l'Académie, où on le blâmait pour plaire à Richelieu jaloux, ou au théâtre ou on l'applaudissait furieusement par esprit d'opposition au gouvernement du cardinal. C'est toute une époque, époque de duellistes, de précieuses et de beaux esprits, qui revit autour de cette pièce typique et de la fameuse « Querelle du Cid » qu'elle suscita, comme autour d'*Hernani* plus tard s'éveillera

[1] Représenté en 1636.

toute la dispute du romantisme un moment triomphant. Au théâtre et dans l'histoire, tout se répète ; la vie même des arts est faite de ces perpétuelles luttes; et ces querelles sont belles et fécondes qui occupent un moment l'esprit humain à quelque autre passion que la vanité ou l'intérêt. Il faut en remercier infiniment les hommes de génie.

Et Racine, en ce sens, fut un des esprits qui mérita le mieux un jour ce beau nom, ayant été le génie nécessaire de la France à cette heure précise de son développement historique — le Racine d'*Andromaque,* de *Phèdre* et de *Bérénice,* le chantre de la femme désormais dominatrice du drame, le fils légitime, peut-être sans le savoir, et le fils tendre et passionné sous le vernis de politesse du temps, de ces Grecs qu'il devinait plus encore qu'il ne les connaissait à travers l'érudition de ses maîtres très religieux, en un mot le réinventeur de l'amour vrai, et par là l'authentique aïeul d'André Chênier et d'Alfred de Musset, qui seront à leur tour les meilleurs témoins de France et demain nos vrais classiques. Il fut le plus français des hommes de théâtre parce qu'il fut, à ce grand moment de suprématie française sur les esprits dans la politique comme dans tous les arts, le plus clair à la fois et le plus sensible des poètes, et le plus pur, c'est-à-dire encore le plus « humain » pour le temps, à simplement signifier, en une forme belle et mesurée, l'âme de notre race, faite de droiture et de finesse et de je ne sais quelle grâce à dire nettement la vérité, telle qu'elle vient du cœur, mais après avoir traversé le cerveau.

Il est à remarquer que la France a eu souvent ce rôle prédestiné, en toutes les formes de l'esprit, de ramener l'intelligence universelle à cette juste obser-

vation de la loi d'équilibre et d'harmonie, qui est proprement le sens du goût et l'esprit de mesure.

Mais ces grands artistes sont rares et inimitables ; et c'est, semble-t-il, la destinée même des génies, en Art, de n'avoir jamais de grands élèves immédiats, et, sans doute parce qu'ils ont pris toute la sève d'un moment, de laisser après eux l'art incertain et comme découragé, jusqu'à ce que, de nouveau, se lèvent et pensent et chantent les chercheurs inquiets, curieux, « sensibles », c'est-à-dire les précurseurs. En Italie, Michel-Ange, au XVIe siècle, avait tué l'art sous lui. On se demande encore ce que le passage lumineux d'un Wagner aura fait de la musique.

Ainsi, après Racine, en France — et par conséquent en Europe alors tributaire, politiquement et artistiquement, de la France — l'art tragique se traîne misérablement. Il n'y a plus à parler de pure psychologie humaine en des temps de plus en plus légers et superficiels où l'on se contente d'avoir de l'esprit, puis bientôt troublés et menaçants, et déjà hors de la belle unité du grand règne. Bientôt toute la France se précipitera, en pensée, vers le formidable drame, qui partout s'annonce en mots audacieux, de la Révolution prochaine, d'où sortira d'ailleurs l'autre drame, celui que le théâtre moderne adoptera et portera plus tard aux sommets avec l'entier consentement du peuple — de ce peuple bouleversé mais renové, que tant d'événements prodigieux auront transformé dans sa force, dans ses droits, dans sa conscience, et jusque dans ses plaisirs.

En ce soir de fête folle, qu'avait été la seconde moitié du XVIIIe siècle, on se dépêchait, comme Figaro, « de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer »

bientôt. Le départ pour l'île de Cythère du peintre insouciant et des penseurs inquiets cache une fuite éperdue vers l'avenir. On mit à la débâcle une élégance extrême. Mais tout l'esprit de Voltaire ne put galvaniser ce qui mourait du manque de foi. A la vérité, c'est que le « hideux sourire » du doute n'est jamais créateur de Beauté.

Les artistes ont besoin éternellement de confiance — j'allais encore dire d'amour — pour produire, c'est-à-dire pour créer à nouveau des images et des formes, pour refaire de main d'homme ce qu'avait fait la nature ou Dieu. Il leur faut, selon une forte locution populaire, « croire que c'est arrivé » sous peine d'être désarmés et vaincus au milieu du combat magnifique, de la lutte sans fin contre la matière.

Il ne faudra rien moins que le baptême sanglant de la Révolution pour « racheter » la France de l'indifférence mortelle du XVIIIe siècle, et un peu plus longtemps encore attendre jusqu'aux jours sonores et aux haillons radieux du Romantisme pour sentir le frisson de la vie courir de nouveau « sur les planches », réveiller l'âme du théâtre, et secouer enfin et parer — peut-être en le costumant — le cœur humain.

La Révolution et l'Empire jouent en réalité, avec des êtres, un tel drame, qu'il ne saurait y en avoir de plus terrible ni de plus beau sur la scène. Tout s'efface alors devant le spectacle vivant, héroique et sanglant que donne au peuple la guerre. Napoléon est un acteur beaucoup trop grand pour qu'il y en ait d'autres en même temps — même Talma, qui d'ailleurs, alors qu'il croyait jouer l'antiquité devant l'Empereur, ne lui représentait que la grande illusion impériale, un moment travestie en majesté romaine.

Après la chute de l'homme et du rêve — après la ruine de l'idée impérialiste de l'antique hégémonie du monde, que toujours le destin vient briser au moment où elle semble aboutir — il n'y a plus, au théâtre considéré comme l'image du temps et le vrai reflet de la société contemporaine, que des commencements ou des recommencements de quelque chose, à la recherche des formes d'art adéquates au monde qui se transforme. Après l'Empire, la tragédie, à demi-morte, a Casimir Delavigne; le drame, ardente mais factice et passagère renaissance, a Victor Hugo; la simple, la tendre vérité n'a que Musset. Mais c'est bien de cette vérité, transmuée en belle langue, qui pourra seulement, en France, être refaite de la beauté, si le rythme des vers ou de la prose peut suffire encore quelque temps, en ce monde moderne qui va décidément un peu plus vite que l'ancien, à exprimer toute l'inquiétude, belle encore en son trouble, de l'âme nouvelle des hommes en pleine crise de doute intellectuel et moral.

La poésie, qui est déjà une augmentation de rythme de la pensée sous les espèce de l'Art, et comme une parure de la vie toute nue, aura sans doute contenté et charmé les esprits fort longtemps, depuis les grands vers fluides et purs, si chargés d'humanité, du noble Racine jusqu'au rêve maladif et doux d'un pauvre Verlaine, qui garde un charme inquiétant de choses brisées, et dont un poète [1] a pu dire qu'il était « une poésie naturelle, jaillie de source, parfois même presque populaire, où les vers, qui restent des vers — et parmi les plus exquis — sont déjà de la musique ».

[1] Fr. Coppée. Préface au *Choix de Poésies*, de Verlaine.

Ce sera, en effet, après l'hymne ondoyante et superbe des grands lyriques de notre XIXe siècle — après l'immense murmure qu'ont laissé après eux les Lamartine, les Vigny, les Musset et les Victor Hugo, ce sera la musique qui, par la domination des âmes, prendra le monde et signifiera la nouvelle prédominance de l'Art.

La musique, de notre temps, a envahi tous les arts. L'« impressionisme » est une forme presque musicale de la peinture ; et je sais certaine musique, toute récente, qui est à son tour de l'impressionisme musical. Telle page de Debussy ressemble étrangement à un paysage de Monet. Le charme est le même, et la fuyante sensibilité — et la désorganisation. La musique, moderne et dangereuse enchanteresse des volontés, sera la muse adorable et obsédante de l'avenir. C'est ainsi que, venue de la foi, elle retourne au rêve. Et c'est sans doute le secret de sa domination constante et presque démesurée sur les âmes. Dans une société de plus en plus obsédée d'abstractions, tourmentée de chimères sociales, lasse des dures réalités quotidiennes, le repos de l'idée ne se fera qu'en ce chant fraternel à toutes les races, commun au grand rêve humain qui recommence.

De son antique origine, la musique a toujours gardé quelque chose de plus mystérieux, de plus intérieur, de plus psychique que les autres arts. Nous avons vu ses commencements tout dogmatiques, et son rôle chrétien après son rôle païen dans son admirable développement religieux jusqu'à nos jours. Son rôle laïque, qui s'est plus particulièrement cristallisé en forme théâtrale, n'a pas été moins fort ni moins logique.

C'est aux « chansons de geste [1] » et à la poésie des trouvères qu'il faut faire remonter les premiers essais de l'art musical en évolution vers le sens populaire, qui a toujours demandé, je le répète, à tout art même le plus spiritualisé, comme l'est la musique, de s'extérioriser pour lui plaire, c'est-à-dire de se faire public pour l'instruire. Ces charmants « trouvères », qui étaient les poètes errants, les musiciens ambulants au nord de la Loire, comme les « troubadours » l'étaient dans le Midi, et les « Minnesänger » en Allemagne, parcouraient les provinces, en chantant et en s'accompagnant de la vielle. Parfois ils voyageaient par deux; l'un, le trouvère, allait poétisant par les villages, tandis que l'autre, le jongleur, exécutait la musique, et, la chanson finie, « faisait la recette » [2]. Que chantaient-ils ainsi ? des chansons de batailles ou d'amour, et non plus des cantiques; des motifs familiers, ou ironiques ou tendres, où se plaisait la verve du petit peuple : tendres, dans le Midi de la France surtout, et passionnées, au souvenir de la vie plus heureuse et plus riche et plus cultivée, que la belle civilisation arabe, très voisine, avait pénétrée et initiée à d'antiques formes, peut-être même à des rythmes très anciens, venus, avec les derniers Phéniciens, de l'éternel Orient jusqu'en Espagne ; ironiques, familiers et malicieux dans ces provinces du Nord, où le sens de la musique pure semble un don de race lointaine, souvenir des antiques forêts, mais où bientôt la grâce des chansons populaires et l'esprit du temps mis en courts et incisifs « couplets » devait vite amener le genre à la perfection.

[1] Chansons de geste, de l'action, au sens du mot latin « gesta » actions.

[2] Lavoix. *Histoire de la musique*, p. 112.

Et, comme en France — déjà ! — tout finissait alors par des chansons, trouvères et troubadours popularisaient, en les colportant de châteaux en châteaux, de bourgs en bourgs, les vieilles épopées, amusant les seigneurs chez qui parfois ils séjournaient longtemps, divertissant les humbles, quand ils partaient, à leur conter indéfiniment, quelque peu déformés par la fantaisie de chacun et les mots du jour, le « pèlerinage de Charlemagne » ou la « *Chanson de Roland* ». Ces beaux seigneurs, dames et damoiselles en riches vêtements, assis dans la tour — dans le donjon féodal — en rang autour du ménestrel chanteur, sont les ancètres de ces femmes parées et de ces hommes indifférents qui viennent aujourd'hui, dans leurs loges, entendre mais non pas écouter l'opéra à la mode. Ce peuple joyeux qui attendait le trouvère à la sortie pour l'entendre raconter ses belles histoires, c'est déjà le public impatient et gouailleur du parterre.

Voilà l'origine de l'opéra. Le joli « jeu-parti » de *Robin et Marion*, si célèbre aux XIIIe et XIVe siècles, et qu'Adam de la Halle, dit le « Bossu d'Arras », fit exécuter pour la première fois à la cour de Naples, en 1285, est le prototype de notre Opéra-Comique. Il y eut, d'ailleurs, à Arras, vers ce temps, une véritable floraison de jolis fabliaux, moraux ou satiriques, qui fit école, et prépara le merveilleux développement, en ces provinces érudites, calmes et sérieuses, de cet « art nouveau »[1] fondé ou plutôt transformé par les trouvères et les « gothiques harmoniseurs du déchant ».

Il n'y aura plus qu'à dégager lentement, à travers

[1] Ars nova était le nom que les théoriciens du XIVe siècle donnait à la musique que le siècle précédent avait inaugurée. Lavoix, p. 117.

toutes les entraves de la scholastique, des motets barbares du XIIIe siècle aux majestueuses compositions du XVIe, l'esprit, le rythme et l'harmonie de la vivante musique et, pour cela, le libérant définitivement de l'étroite théologie et des complications mathématiques [1] tout à la fois, l'arracher à la subtilité et aux rébus des théoriciens et des philosophes, la refaire hardiment populaire, et l'amener, joyeuse et saine, aux portes du théâtre et de la symphonie modernes. Ce sera l'œuvre de deux siècles et plus, et des « corporations » qui là comme ailleurs — pour la musique comme pour tous les autres arts — en firent pénétrer le sens et le goût dans les couches profondes de la population.

Ainsi la formation progressive de la musique, l'avènement attendu du théâtre musical, doit beaucoup à ces corporations des «ménétriers» en France, des « maîtres-chanteurs » en Allemagne, qui, en prenant la musique, — avec les instruments — des mains des grands seigneurs pour les passer aux bourgeois et aux artisans, firent plus qu'une révolution politique, et rendirent à la race l'amour de la mélodie populaire. C'est par là que la passion et le sens si curieux du théâtre dans le peuple lui sont rentrés dans le sang en quelque sorte, et n'ont plus cessé depuis d'avoir une considérable action sur ses mœurs, qu'ils reflètent toujours si fidèlement.

Un autre facteur important vint hâter les progrès et la popularisation de la musique. La récente invention de l'imprimerie avait, dès le milieu du XVe siècle, en régularisant, en simplifiant la notation écrite, donné une extension considérable aux œuvres déjà

[1] *Ibidem.*

connues; et de fait, les premières notations imprimées se rapprochent déjà beaucoup de la nôtre. On a remarqué[1], avec justesse, « que la musique ne subit jamais une évolution sans que la forme de l'écriture s'en ressente ».

L' « écriture » — comme on dit aujourd'hui aussi pour exprimer telle ou telle manière de moduler et d'orchestrer — est bien aussi une caractéristique frappante des changements de l'esprit musical, presque de l'impression — j'allais dire encore de l'impressionnisme— particulier à chaque musicien, dans cette mobilité extrême des écoles modernes, arrivées à une période plus scientifique à la fois et sensibilisée à l'extrême de l'art d'écrire en musique. Mais encore cette sensibilité même remonte vraiment à ces curieuses premières années du XVIIe siècle, où la modulation, cultivée d'abord par d'ingénieux théoriciens d'Italie, s'échappant des chaînes du « madrigal », qu'on écrivait à deux et quatre, et jusqu'à huit voix, s'essaie dans des chants monodiques à la manière antique ou qu'on croit telle, et triomphe, en un jour de fête royale, dans un véritable mystère, profane cette fois, dans une sorte de féerie à l'antique qui, du premier coup, semble concevoir et pressentir tout l'idéal du futur drame lyrique. On a mis seulement trois siècles à retrouver ce succès imprévu de la première heure ou du moins à exécuter magnifiquement la prestigieuse ébauche, — à réaliser triomphalement le programme qu'en avait donné la Renaissance dès la première heure.

En fait, tout l'effort d'admirables générations de musiciens, depuis ce temps, a consisté à déterminer le décor, à organiser l'harmonie, à exalter enfin le sens

[1] Lavoix. *Histoire de la Musique*, p. 122.

symbolique de cette « action » musicale, que venaient d'inventer, en l'an de grâce 1600, pour s'amuser en leur académie — en réalité pour mettre l'Art, en puissance de divine musique, à la hauteur de la conscience du temps qui en désirait, qui en exigeait la réforme — quelques curieux d'antiquité, « dillettanti » élégants mais probablement nécessaires, chargés seulement par le destin de découvrir au moment psychologique l'idée en germe, le désir universel qui était « dans l'air ».

C'est en effet vers la fin du xvi[e] siècle, dans la belle Florence, que ces fins lettrés, de bons musiciens sans doute, réunis en un nouveau décaméron, pour quelque artistique dispute, imaginèrent de reprendre, par réaction contre l'abus du contrepoint ecclésiastique, le système de la déclamation des grecs — de ces grecs à demi-légendaires dont tout le monde parlait de nouveau avec enthousiasme. La musique, à son tour, témoigne du consentement général des esprits qui venait, avec la rationnaliste et païenne Renaissance, d'émanciper — de laïciser — tout l'art en gestation du nouvel idéal.

Leur curieux essai de musique récitative d'où est issu le « récitatif » classique des grands opéras modernes et dont ils voulaient, croyant, non sans raison, reprendre la tradition du théâtre d'Euripide, que le chant, de nouveau isolé, suivit du plus près possible l'expression de l'idée poétique, leur essai, présenté une première fois au public aux noces du grand duc de Toscane avec Christine de Lorraine[1] eut son triomphe en un jour solennel pour l'Italie et pour la France à la fois et plus encore pour la rare fortune des arts.

[1] En 1589, avec organisation de divers « intermèdes » dus à la collaboration d'Emilio del Cavalieri, de Caccini et de Péri.

Le 6 octobre 1600, à la fête donnée au palais Pitti pour le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, fut représentée, avec le plus grand apparat, la fable musicale d'*Euridice*, mise en vers par Ottavio Rinucini, avec musique et orchestre de Jacopo Péri et Giulio Caccini. De cette *Eurydice* florentine à l'*Orphée* français de Gluck, c'est en 150 années, toute la genèse et la complète éclosion du drame lyrique. Les temps modernes d'abord, l'avenir peut-être, auront à en dégager la philosophie et à en agrandir la portée sociale comme ils en ont déjà si fort amplifié les procédés sonores, l'augmentation sans cesse croissante, déjà prodigieuse, des « moyens » n'étant que le mécanisme indispensable et logique de l'idée accrue.

Ainsi l'on fit pour Henri IV le premier opéra ; pour ce roi galant, si spirituellement Français, qu'immortaliseront un jour, au moins autant que sa politique avisée et son bel esprit aimé et reconnu de son peuple, les « histoires » peintes en des heures de joie magnifique, par Rubens. La peinture et la musique font ensemble du théâtre aux mêmes années, autour de la même idée. La musique du grand peintre, en vivantes couleurs, a la même palette que l'opéra imagé du novateur. Entre l'Italie qui commence à penser en chantant et la Flandre qui inaugure la chanson des coloristes, la France se recueille encore, attendant de prendre, avec quelque malice et un goût charmant, son bien « où elle le trouvera. »

Pendant ce temps, à Florence encore, puis à Naples, puis à Venise abondent les fabricants d'opéras et bientôt les chanteurs célèbres. On développe, avec une inlassable curiosité qui chaque jour fait des découvertes admirables dans les combinaisons harmoniques, la

belle invention d'un certain Monteverde qui avait un jour imaginé de faire apparaître sans préparation dans la modulation expressive à la mode, le triton, le fameux triton ou quarte juste qui fut l'horreur du Moyen Age — diabolus in musica disait-on — le triton et la septième de dominante, d'où découlera toute la tonalité moderne.

De ce jour, le cadre est trouvé où se développera toute action théâtrale de la musique ; et c'est miracle de suivre l'épanouissement rapide et magnifique de la musique au théâtre depuis les aimables soirées de Venise au XVIIe siècle, où l'on construit partout des théâtres-chantants jusqu'aux après-midi solennelles, quasi-religieuses de Bayreuth, où les chanteurs officient presque autant qu'ils déclament.

En ces trois cents ans de musique, le théâtre a pris si ardemment l'âme des races privilégiées, que le génie de chacune, s'infusant aux formes d'art spéciales, s'en est fait une armure à la fois, un symbole et une parure. La valeur psychique des générations en chacun des trois grands pays «doués», l'Italie, l'Allemagne, la France — et dans cet ordre même, si l'on suit la succession des dates — la tension plus ou moins grande vers la Beauté éclate à chaque moment sous cette armure de combat qu'ont mise, pour la bataille des tendances, les diverses écoles de la grande musique. L'Italie est bien encore l'initiatrice et la première victorieuse. L'Allemagne reste longtemps embarrassée des formules scholastiques ; son génie lent, rêveur et compliqué se détachera le dernier du Moyen Age décidément vaincu et devenu partout ailleurs presque incompréhensible. L'Allemagne devra attendre jusqu'au delà des temps de Mozart pour apporter au monde le flot puissant et

magnifique de la symphonie moderne dont le passage dévastateur et fécond sera le 89 de la musique à peu près en même temps que la France de 89 brisera l'ancien moule des idées. L'Italie avait déjà chanté depuis quelque cinquante ans la plus libre et la plus sentimentale musique sur les planches pendant que cette Allemagne, sérieuse et lourde, fera encore de la grammaire, s'attardant aux combinaisons compliquées des motets et des hymnes à plusieurs parties. Il n'est pas impossible qu'à cette monacale sagesse et à son patient esprit elle doive la gloire d'avoir trouvé, alors que tout dégénérait en virtuosité dans la molle Italie, le sens profond de la beauté symphonique — et le chemin de l'avenir.

En attendant, sauf quelques tentatives d'opéra allemand à Hambourg, vers la fin du XVIIe siècle, tous les musiciens d'Allemagne au XVIIIe feront du théâtre à l'italienne. Mozart lui-même, pourtant après Hændel, après Gluck, fit en somme du théâtre italien pour plaire à son temps. Il y ajouta seulement son génie et c'est à lui, ou plutôt en lui, qu'allaient aboutir et se résumer tous les efforts des précurseurs.

Les rares et purs artistes, — tels un Mozart ou un Raphaël — qui traversent comme des lumières le ciel de l'Art, avec l'éclat de la jeunesse triomphante et le charme, par surcroît, de la mort prématurée, sont vraiment des « éclaireurs d'esprit », placés aux carrefours où se rencontrent tous les désirs, toutes les forces, tous les rêves des précédentes générations dont ils repassent à celles qui suivent l'éternel flambeau.

Comme Raphaël, au sommet de la Renaissance, avait indiqué les chemins d'où étaient venus tous les arts de la forme jusqu'à lui, et la route par où ils

allaient descendre vers la décadence, en attendant quelque changement de route, Mozart a été, lui aussi, pour la musique, si elle doit être l'art suprême de l'avenir — le murmure du rêve futur — un arrêt magnifique du grand fleuve harmonique par où voyageront désormais les idées. Ce fut la conclusion et la fin, en même temps que le résumé d'un mouvement d'art. Pour la musique Beethoven, comme Michel-Ange pour les arts plastiques, auront été des comètes dont on connaît mal l'orbite, et qui ont failli tout déranger.

Dans l'histoire musicale, Mozart aura signifié le même point d'appui sur la Beauté pure — le même équilibre des forces esthétiques — qu'avait trouvé une fois déjà, en France, la tragédie classique. Le clair Mozart est bien l'équivalent, le frère sur un autre sommet, du clair Racine. Ni l'un ni l'autre n'eussent pu dire ou chanter les paroles souveraines si la grâce antique ne s'étaient un jour purifiée en eux à la pitié chrétienne. De cette double force est peut-être toute la grandeur moderne, et c'est par là sans doute que tous deux ont été les transformateurs attendus du théâtre moderne. *Andromaque* ou *Don Juan* sont deux chefs-d'œuvre parce qu'ils sont profondément humains, mais aussi parce qu'ils le furent autrement que les œuvres antérieures. Et c'est, après les tatonnements, après les « répétitions » toujours recommencées, le théâtre éternel qui rouvre... pour la rentrée de l'amour.

Et l'amour réel, sensible, humain en un mot, c'était encore, c'était de nouveau l'antique théâtre, restauré par dessus toute la décadence romaine et toutes les obscurités du Moyen Age mais avec la tendresse en plus. Ce sera donc toute la transition, et toute la possibilité d'augmentation d'idéal pour l'avenir, par la pitié forme

de l'amour un peu plus qu'humain, et par la fraternité dans la douleur ou dans l'espérance que la musique exaltera jusqu'au sublime.

Deux hommes de pur génie en avaient préparé les voies, l'un par le théâtre encore, l'autre par la symphonie, synthèse complète des sentiments sous la parure sonore des sensations : Glück et Beethoven.

Glück ne fut très grand et ne donna toute la signification de son art qu'en touchant le sol de France — on pourrait dire, et beaucoup mieux, en touchant l'âme claire de la France. Son génie, alors incompris en Allemagne, n'a trouvé son chant logique et nécessaire que sous le verbe de notre race — toujours la race-crible, qui fait et fera du diamant avec le carbone des autres. Cet allemand qui avait appris la musique de théâtre en Italie — ou plutôt qui avait appris en Italie à mépriser la musique du théâtre bien dégénéré d'alors — cherchant sa voie et la grande réforme qu'il projetait, trouva en cette France changeante, discuteuse, agitée mais féconde, le terrain préparé par le grand Rameau ; et, dans la bataille des idées, que soutenaient pour ou contre l'art d'Italie, J.-J. Rousseau, La Harpe, Marmontel, Grimm et toute l'*Encyclopédie,* il jeta un beau jour son *Orphée* et son *Alceste* comme des torches dans le plus bel incendie qu'ait jamais allumé l'esprit. De cette grande querelle qui passionna le XVIIIe siècle finissant, jusqu'au jour même où commença l' « autre musique » — j'entends celle de la Révolution — on sait quelles furent les péripéties et l'influence sur l'âme française, et comment il nous en resta peut-être quelques-uns des germes de plus profonde musique que nous avons vue de notre temps merveilleusement éclore.

La tradition, si longtemps perdue, devait par là se

retrouver un jour, qui de Sophocle et d'Euripide vient jusqu'à nous. Du drame tragique de l'antiquité, accompagné, enveloppé de musique, jusqu'au drame lyrique des modernes, absorbant dans la musique toute la tragédie, et peu à peu, logiquement, dans l'orchestre toutes les voix comme tout le sens humain dans la polyphonie instrumentale, la longue et merveilleuse et régulière évolution attestera la continuité, à toutes les époques, de l'effort intellectuel des artistes vers la splendide unité de l'art.

Glück n'avait renouvelé que la déclamation, en la purifiant à la grandeur des sentiments. En entrant, comme un Dieu terrible, dans le champ de la musique, l'autre génie — le plus grand jusqu'à ce jour sous l'espèce maintenant nécessaire, demain à peine suffisante de la pensée extériorisée en art sonore et fraternel, c'est-à-dire en musique pure, peut-être forme chantée de la science future — Beethoven a tout changé dans le bel ordre musical.

Il faillit faire craquer le moule des formes connues, et briser le cadre étroit du théâtre dont sa hautaine sincérité écrasait le factice et charmant édifice. Il ne fit d'ailleurs que le traverser un jour [1], en ouragan, comme pour donner en passant le « thème » de l'avenir au prochain génie allemand, à ce Wagner, qui tentera de jeter pêle-mêle dans le moule du théâtre antique, le drame, la symphonie, la philosophie et tous les arts appelés à l'aide pour essayer de recommencer la grande synthèse toujours poursuivie et toujours inachevée.

Tout ce XIX[e] siècle agité, sanglant, fécond, fut bercé

[1] *Fidelio*, représenté à Vienne, au théâtre an der Wien, le 20 nov. 1805.

d'admirable musique. De Beethoven jusqu'à Saint-Saëns ; sur la route sonore où passèrent les Mendelsohn et les Schumann, la symphonie, chemin faisant, s'est enrichie de curiosités nouvelles, mais s'est compliquée en même temps de timbres et de rythmes plus rares, au risque de s'évader de toute mesure et de toute limite. Le théâtre a suivi la même évolution de Mozart à Gounod qui fut en ce sens, du moins pour notre pays le témoin le plus sensible et le plus classique à la fois, le plus tendre et le plus pur, c'est-à-dire encore le plus chargé de sentiment d'âme française — bien plus même que le grand Berlioz — et le fils de ce Racine qu'il aimait, et le frère de ce Musset qu'il connut et avec lequel il avait commencé de travailler, en une collaboration malheureusement abandonnée, qui eut réuni les deux plus grands « féminins » de ce temps.

Alors, en ce Paris vibrant et charmant, redevenu centre du monde, mais cette fois par la gloire des lettres et des arts, le théâtre connut les plus grands succès de la musique et les plus profondes réformes. Rossini y avait chanté, dans *Guillaume Tell*, pour gagner l'âme française, les plus beaux murmures de cette onde musicale qui venait toujours d'Italie. Meyerbeer y avait fait, bruyamment, de la grande histoire, très dramatique et très peu musicale. Et *Faust* — on l'oublie quelquefois — fut, à son heure, au théâtre et sans doute seulement pour l'art de France, le signal de la douce musique recommencée, de la pure, de l'humaine « mesure » retrouvée à force de tendresse et, comme au temps d'*Andromaque* et comme au temps de *Don Juan*, de nouveau le retour de l'amour. Par cette brèche, bien d'autres ont passé et passeront, qui aiguiseront jusqu'à l'extrême la sensibilité de la chère musique, et du théâtre vont faire l'agent

le plus passionné, le plus actif, le plus énervant parfois, mais le plus puissant, s'il se fait populaire, des prochaines, des nécessaires fraternités.

En Allemagne, puis en France et même en la charmante Italie, par l'envahissante contagion du génie, à laquelle n'échappa pas même ce Verdi, si italien de race et de tempérament, la tentative magnifique, excessive peut-être, de Wagner, a bouleversé toutes les habitudes musicales et ouvert un champ illimité à la musique si elle n'en meurt pas ou plutôt si quelque fissure dans le système déjà trop visible des excessifs symboles et des formules techniques ne laisse passer le libre esprit des prochains musiciens.

Fils direct de Beethoven et même un peu de Weber, chrétien à âme germaine hantée du drame païen de la Grèce, Wagner aura recherché et mérité la gloire de reconstituer encore — et pour la première fois sous la forme théâtrale après l'antiquité grecque, le Moyen Age l'ayant seulement essayé sous la forme religieuse — la cohésion intime et la communion symbolique de tous les arts un moment réunis pour la plus grande expression de la Beauté et pour la plus populaire extériorisation d'un idéal complet.

L'aspect et le sens de la *Tétralogie* a quelque chose encore de la cathédrale. A un certain degré, qui est atteint dans le troisième acte de la *Walkyrie*, par exemple, ou dans la fin de *Parsifal*, la musique prend, à nouveau, comme dans le temple antique, comme dans l'église ogivale, la valeur religieuse d'une force inconnue et d'un supérieur symbole.

Si la tragédie légendaire et lyrique de Wagner a un moment réalisé cette union magnifique — et cela n'est pas niable, au moins sous la « forme » allemande[1] et

pour l'âme allemande — il reste à savoir quelle influence positive, et pour quelle réalisation objective dans un temps prochain, un cerveau aussi puissant, aussi riche de don musical et de volonté philosophique que celui du maître de Bayreuth artiste génial mais artiste germain en tout et avant tout, aura pu exercer par son œuvre, éclose aux heures fatidiques de la lutte de deux races et de deux esprits, sur l'évolution commencée et superbe de l'Occident vers un idéal, une société et un art plus fraternels. Et c'est bien le rôle qui commence, de l'Art sous sa forme sociale.

[1] Deutsche Form.

LIVRE IV

L'ART ET SON ROLE SOCIAL

CHAPITRE PREMIER

LA CITÉ

Si j'ai pu, dans les précédents chapitres, indiquer — oserai-je dire esquisser en peintre — ce tableau qui restera toujours à faire, de la marche, ou bien plutôt de la course des hommes à l'avenir et expliquer, au sens des chefs-d'œuvre, la lente et régulière croissance des arts parallèlement au développement de l'intelligence et de la conscience des peuples; si j'ai cité à point mes témoins dans l'histoire universelle des idées, il faudra cependant rechercher encore, par amour de la Vérité ou pour le seul plaisir de la Beauté dévoilée, à quels ordres d'idées et à quels degrés de civilisation, et successivement à quelles réunions d'hommes, c'est-à-dire à quelles agglomérations de besoins communs et de volontés directrices, ont appartenu les plus hautes suprématies d'art dans le passé, pour supposer et pressentir qu'elle les fera l'avenir.

Nous avons vu les premières familles humaines aboutir bien vite à la constitution de groupements élémen-

taires, où ont pris naissance les premiers besoins d'art, bien timides essais de beauté formelle en objets usuels et familiers. A la famille avait dès l'origine succédé la tribu, comme succèdera à la tribu la cité antique. Quel chemin déjà fait, admirable et ininterrompu, de ce temps au nôtre! Et quelle route à faire encore, probablement infinie, de ces jours lointains au grand rêve, que commencent à entrevoir les nations supérieures, d'une future cohésion en plus libre fraternité — en compacte et intangible humanité!

La lente formation de ces groupements un peu plus étendus et logiques qui sont les nations, est aujourd'hui à peu près terminée, et organise le monde actuel. Dans le système de groupements ethniques reliés par la force des souvenirs et des sentiments communs qui unissent et qui ennoblissent ces passagers groupements, sous le beau nom provisoire de « patries », nous voulons voir la transition historique entre deux grandes époques de l'humanité : celle dont nous entrevoyons déjà la fin et celle dont nous pouvons peut-être supposer le commencement. Et nous voici forcés, après ce que nous avons dit de l'admirable passé, de nous demander comment l'Art pourra continuer à vivifier et à signifier la vie de l'avenir — en un mot quelle sera sa valeur dans la société prochaine.

L'Art en effet, a marqué magnifiquement toutes les étapes faites jusqu'à ce jour. Comptera-t-il seul celles de demain? Déterminera-t-il encore longtemps, sinon toujours, l'étiage en beauté, — par conséquent en vérité objective — du fleuve humain qui grossit et qui monte? La prétention nouvelle, appuyée de tant de droits et de quelque hâte, la prétention de la Science universelle, — de la Science sans patrie puisqu'elle est

sans limites — à mieux déterminer, à signifier, seule, à gouverner enfin sans contrepoids moral ou sentimental, le monde futur, est-elle nécessairement exclusive de tout autre idéal et destructrice de toute forme sensible et particulière de la pensée, de tout art enfin, considéré comme expression pure des sensibilités particulières à l'individu et des qualités particulières à la race, sentiments et dons, évidemment mal transmissibles d'être à être ou de nation à nation ? Et, si le chemin, que jalonnent silencieusement les grandes œuvres d'art que j'ai appelées à ce beau témoignage, est fait à cette heure et l'évolution terminée de la famille à la tribu, de la tribu à la cité, de la cité à la nation, quel art sera l'équivalent dans l'ordre sentimental et le contrepoids nécessaire de ce que sera ce grandissant et menaçant savoir, dans l'ordre rationnel, pour des sociétés en si évidente transformation politique et sociale ? Quelle forme d'art encore sera juge et témoin à la fois d'une science plus rigoureuse chaque jour agissant sur la conscience générale ? Quels besoins enfin la société de demain — elle en aura toujours — ou quels rêves — mais en aura-t-elle encore ? — opposera-t-elle à l'implacable tyrannie des théorèmes et des faits scientifiquement exposés ou plutôt mathématiquement imposés au monde qui continue ?

Peut-être est-ce encore dans l'antiquité qu'est la leçon de l'avenir. Le plus grand effort de l'intelligence à l'aube — de l'Art par conséquent qui, étant intuition, a dû précéder tout raisonnement — a été certainement de créer, dès l'origine, de créer à nouveau des choses, c'est-à-dire des formes nouvelles de la matière, des objets de première nécessité, que le polisseur de pierre ou l'ouvrier du bronze, et un peu plus tard l'hum-

ble potier embellissaient à peine, et comme inconsciemment au toucher, de leurs mains enfantines pourtant déjà volontaires, dirigées, — divines. Le sens du mot « divin » est bien, pour les ouvrages de cette période de l'humanité enfant, celui de « inné » ou de « plus près de l'instinct » ; et, de fait, ne restera-t-il pas le même un jour, — toujours — sous la poussée la plus haute de la raison, à mesure que la progressive humanisation de la pensée s'éloignera des origines, comme l'homme primitif s'est éloigné des forêts préhistoriques, comme l'esprit s'évade chaque jour de la prison originelle, sans les pouvoir jamais oublier tout à fait ? Ce qui nous reste encore de divin dans ce sens est toute la raison d'être de l'Art ; et le tout est de savoir jusqu'où et jusqu'à quand les arts transporteront avec eux dans le monde ce germe de vérité, visible en beauté, le seul fécondable en formelles apparences et le seul dont nous puissions apercevoir, juger et comprendre les secrets « rapports » avec une supérieure et perpétuelle harmonie qui nous échappe.

Ces objets, tous et partout semblables, qui nous sont restés des âges de la pierre et du bronze, donnent très bien la sensation d'avoir été les instruments nécessaires et suffisants de tribus grossières, à-demi animales, qui erraient par la terre encore couverte d'une végétation inviolée. Les objets donnent l'explication des âmes et l'Art n'est, au fond, qu'un témoin et un symbole de la valeur morale des êtres. L'uniformité, c'était l'enfance, et la variété, c'est déjà la culture. Les religions très anciennes après la séparation des enfants des hommes en races diverses, ou plutôt diversifiées bientôt par les milieux — séparation qui est peut-être la première

libération de l'intelligence et dont les traditions les plus primitives donnent une légende à peu près similaire partout — les religions avaient, à leur tour, façonné le cerveau des premiers peuples à des habitudes d'idées, à des formes d'esprit, que l'art des temples et des idoles symbolise et explique parfaitement. Nous avons vu ainsi l'architecture résumer tout d'abord et contenir dans les arts, comme tout l'idéal d'un peuple était résumé et contenu dans une formule religieuse. Et de fait, malgré la richesse et la relative beauté de leurs civilisations, ces grands groupements asiatiques des premiers âges connus du monde semblent se rapprocher plutôt de l'idéal ethnique de la tribu dirigée par un chef religieux, roi ou prêtre, qui les menait, dans le cours d'une vie errante ou à peine fixée le long des grands fleuves, à la guerre et à la conquête.

Logiquement l'époque donne la forme d'art correspondante, en expression de richesse plus que de beauté, de force plus que de proportion. Il n'est pas négligeable pour la meilleure compréhension du progrès en idéal dans le passé, et même pour ce postulat séduisant d'un continuel accroissement d'idéal dans l'avenir, d'admirer, même aujourd'hui, comme la primitive conception de l'esclavage a pu avoir, à son heure, une certaine grandeur, et la servitude des esprits constituer pendant longtemps un organisme régulier, en ordre assez noble sinon en très humaine justice. On peut dire, en ce sens, que les formes d'art de l'époque des hommes esclaves ont déjà été très belles, si elles sont toujours, par quelque chose de mystérieux, inférieures aux œuvres des temps de liberté.

Les grands palais des rois hiératiques de la très

antique Assyrie, et plus encore les temples colossaux et les pyramides démesurées des Pharaons d'Egypte sont les logiques monuments d'époques où la main-d'œuvre asservie, et la concentration, entre les mains d'un maître trop grand ou trop fort, d'énormes masses d'hommes réunis en un même point, sous la même volonté, ont permis la conception et l'exécution d'ouvrages dont on ne saurait expliquer la construction au point de vue matériel et mécanique sans la supposition de ces moyens d'ordre moral, presque d'ordre géographique et social.

En tous cas, une colonne du Ramesscion, une pyramide contemporaine de Chéops, ou un tombeau de la troisième dynastie datent plus clairement un temps que tous les livres d'histoire, même revus et corrigés par ce bon Hérodote. Les « sigles » royales marquées aux humbles briques de Suse ou de Persépolis sont, avec les beaux fragments que découvrent chaque jour un Mariette ou un Maspéro, en Egypte, nos meilleurs documents, et nos plus chères preuves, parce qu'ils ont été touchés et vivifiés — sanctifiés — de mains d'artiste. Et de même un jour, après bien des siècles, le petit document moléculaire marqué d'un chiffre ou d'un mot sacré — marbre, pierre ou brique, — reconnu par nous et touché pieusement, en éveillant brusquement le souvenir, par cette sensation toute physique du toucher, fera monter à l'esprit l'image complète de la cathédrale du XIIIe siècle, édifiée aussi, mais sur un autre sol, par d'autres masses d'hommes — ouvriers dissemblables d'un semblable désir, ou plutôt du rêve éternel.

En réalité, qu'il s'agisse des grandes pyramides et du sphinx colossal, œuvres de légions d'esclaves, ou

de la cathédrale gothique, œuvre de légions d'ouvriers, le phénomène et le résultat sont les mêmes, avec cette très simple et pourtant grandiose différence que le niveau moral — on pourrait dire le piédestal de l'idée construite — a changé seul, et que, à de telles distances du temps et de la pensée humaine, à Thèbes ou à Chartres, l'œuvre a été possible et a été grande et a été belle par l'apport de toutes les forces de la matière et de tous les consentements des hommes, mais ici par une foule asservie en sa relative ignorance, là par un peuple déjà un peu plus haut, à tout le moins rendu un peu plus conscient par sa foi même. Et c'est tout le progrès moral en humanité que constatera, avec des pierres, symboles d'idées, le tombeau d'Egypte ou l'église de France.

Les « tambours » des colonnes du Parthénon, si bien superposés, que, après tant de siècles et malgré l'injure du temps et des turcs, et surtout des chrétiens, on en voit encore à peine les joints merveillleusement assemblés, seront de même les témoins de ces admirables ouvriers de Périclès, contemporains du temps où l'homme eut, pour la première fois peut-être, le vrai et fugitif sentiment de la liberté. Et voici que, par une logique implacable, l'œuvre est toute autre de proportions, de signification, de beauté — de matière même.

Au fond, c'est à l'idéal assyrien ou égyptien, par conséquent d'Orient, constitué par la prédominance excessive du dogme hiératique ou du fétichisme royal, et, conséquemment par la suprématie de l'architecture et de la sculpture aux mesures et aux formes symboliques, que ressemblerait le plus l'idéal chrétien du Moyen Age. Aussi a-t-il donné des œuvres de pro-

portions énormes, ultrahumaines, de construction audacieuse, mais plus factice que réaliste, propres à contenir et à cacher des rêves et des symboles. L'idéal de la Grèce avait été bien plus simple, plus « à l'échelle de l'homme », comme l'homme, en Grèce — et pour la première fois, je le répète — avait senti naître sa dignité et sa conscience au sens nouveau de la liberté. C'est ce commencement d'humanité ou d'humanisme des idées et des formes, par conséquent des arts comme des droits, qui est la caractéristique frappante du temps grec, du génie grec — surtout de la cité grecque.

La Cité, en Grèce, c'est le premier très bel exemple d'une organisation logique et libre, en vue du plus de joie et du plus de beauté possible. Tout d'ailleurs concourait à la réussite d'un pareil effort : le succès d'un héroïsme qui venait de faire reculer, pour des siècles, le grand génie barbare, l'esprit de l'Asie mystique et violente; l'âme curieuse, inconstante, ironique et pourtant supérieure d'un petit peuple fait du plus rare mélange de belles races ; le climat radieux sous l'étincelante lumière et l'admirable matière, aux grands monts voisins. Car si on a pu dire « qu'il n'y avait pas de mauvais architectes, mais de mauvaises époques », ce qui est historiquement vrai, il faudrait ajouter, qu'il y a de bons et de mauvais matériaux, selon la situation ou peut-être selon la chance géographique des peuples. Et c'est encore là une des formes de la résistance de la matière à l'esprit — des forces aveugles au libre génie de l'artiste.

Ainsi l'architecture et la sculpture, au temps de Phidias, s'unissant en quelque sorte pour recevoir dignement la littérature et la musique, « invitées au

temple », avaient atteint pour un temps, bien court, dans la cité parfaite, dans cette sublime Athènes, l'apogée des réalisations souveraines, et marqué une heure unique dans l'évolution du monde, par l'accord harmonieux et complet du lieu, de la matière et de l'homme. Les Dieux, dira-t-on, étaient plus beaux—j'entends de la matérielle et physique beauté — et plus sculpturables ou plus « architecturables », par conséquent. Peut-être aussi plus admirable, unique, était le lieu prêté par les Dieux ; et l'homme y apportait un idéal plus simple, plus près du sol où il le voulait situer, plus près de la matière en laquelle il le voulait extérioriser ; et cette matière enfin, le marbre pur du Pentélique voisin de l'Acropole, ou du brillant Paros, était bien la plus belle matière qui ait été et qui sera jamais apte à recevoir l'image de l'être humain, admiré et adoré comme un Dieu visible.

Sans doute aussi, un art aussi matériel et tangible que la réaliste sculpture, au service d'un idéal aussi clairement humain que l'était alors l'art de l'Attique, ne pouvait survivre longtemps à la décadence de la libre cité ; et c'est encore ce qui explique l'extraordinaire floraison, si hâtive et si vite suivie de déchéance, de l'art d'Athènes. Et de même l'architecture, privée d'une matière aussi belle, aussi pure et aussi résistante, ne devait plus retrouver avant longtemps — et peut-être jamais aussi complètement dans l'avenir — la même splendeur dans la simplicité, hors de ces mêmes lois de portée, de force, et de mesure, que seule impose la matière.

L'organisation politique de la cité antique—à Sparte par exemple, au point de vue des mœurs, à Athènes presque exclusivement au point de vue des arts —

reflète donc très exactement la valeur intellectuelle et morale de ces belles races, cantonnées, hors les cas de guerre, dans leurs villes heureuses et fières, attachées à leur foyer, qui était devenu un sanctuaire et un asile plus respecté, plus tranquille et plus aimé à la fois que ne l'avaient conçu les anciennes civilisations.

L'idéal religieux, plus dégagé de l'atavique mysticisme qui ressaisit l'homme toujours à de certaines heures de transformation, était très vite devenu familier simple et approprié à la vie des Grecs civilisés, instruits certainement de beaucoup de choses que nous avons eu à réapprendre, probablement assez sceptiques, et presque incroyants au sens dogmatique. Un minimum de religion, un ciel très pur, un climat heureux et un sens extraordinaire de la Beauté, voilà ce qui suffisait à faire la cité heureuse et belle, et l'art logique, sain et clair. On en retrouvera quelque chose, un jour, pour les mêmes causes transposées en d'autres lieux, à cette époque de la renaissante joie de vivre, de penser et de peindre qui illustrera si merveilleusement, au XVe siècle, les petites villes rivales, en Italie.

Entre temps, les Romains, en agrandissant démesurément l'effort, avaient vite fait éclater le moule des idées pures qu'avait forgé de toutes pièces la Grèce civilisatrice, devenue presque libre-penseuse, et qu'un coup de main un peu violent d'Alexandre devait bien facilement précipiter du haut de son rêve inachevé de liberté et d'art. Les Romains ont saccagé la Beauté, vraiment, mais en détruisant les libertés, en pillant les cités, en volant les œuvres d'art pour en parer leur civilisation barbare et étonnée, ils ont, sans le savoir, apporté aux pays encore inconnus qu'ils venaient découvrir et coloniser, le germe d'art en réserve — en incuba-

tion — chez les âmes nouvelles. Ils ont partout promené, imposé au monde par la violence même et l'étendue de leur conquête, cette incontestable augmentation de l'idée humaine — cette probable étape dans la marche ascensionnelle de la conscience — l'idée de « nation » par opposition à l'idée de « cité » et ainsi propagé, sans le reconnaître, le sens commencé de la liberté et l'idée encore improbable de fraternité que les Grecs avaient peut-être entrevue.

Comme les Chaldéens avaient fait de l'astronomie, comme les Grecs avaient fait de la beauté — car il semble que chaque race privilégiée, depuis l'origine, ait eu un rôle spécial dans le grand drame, d'ailleurs assez bien organisé, qui se continue surla planète — les Romains ont fait de la politique. Ils ont magnifié jusqu'au sublime la guerre dont J. de Maistre disait, il n'y a pas bien longtemps encore, qu'elle était un « mal divin » et, par la conquête allant toucher et féconder tous les peuples alors connus et civilisés, ou du moins déjà susceptibles de l'être, ils ont, en les combattant, même en les absorbant, proclamé par le fait le principe des nationalités futures. Ils firent du même coup la première « nation-type », en courbant un moment toutes les autres sous le joug des mêmes lois et de la même culture. L'art romain a été un moment l'art universel, absorbant tous les autres ; et c'est pourquoi il nous a si longtemps voilé le sens réel d'une plus lointaine et plus fine antiquité.

CHAPITRE II

LA NATION

Les Romains préparaient ainsi, sans le savoir, l'organisme formidable fait des morceaux de toute l'histoire qui les avait précédés, où allait entrer d'abord secrètement, puis triomphalement éclater la religion nouvelle, l'idée transformée, accrue peut-être, dont est fait le monde moderne. La société romaine au Ier siècle, était mûre pour la contagion du Christianisme. Et l'Art encore, va montrer, dans toute son évolution, la marche de la maladie nécessaire. La nécessité de tenir en nouvelle servitude ce peuple qu'on avait accumulé autour de l'autre cité de la « Ville » par excellence, maîtresse du monde — de rallier aussi au centre civilisateur toutes ces provinces, toutes ces races si distantes, si différentes encore les unes des autres, que seul rattachait à Rome le lien fragile de la politique — obligea bien vite le peuple conquérant à créer d'autres moyens d'action sur les masses. Le pain assuré et les jeux offerts à la populace devinrent les plus forts moyens de gouvernement sur un peuple qui ne croyait plus guère aux Dieux. Aussitôt les arts traduisent le changement moral. Les temples romains peuvent être grands et riches, ils sont médiocres en

beauté. Par contre, les cirques, les thermes, les marchés, les égouts deviennent admirablement significatifs des proportions exigées par les nouveaux besoins populaires. Et par une loi certaine, qui change toujours les formes en même temps que les idées — les unes n'étant en somme que les apparences des autres — les manières de construire se modifient complètement. On reprend par-dessus tout l'art grec, à de très anciennes leçons d'Orient, l'usage de bâtir avec des arcs et des voûtes, qui permet de bien plus immenses constructions, celles-là qu'exigeaient à l'heure même le changement des mœurs. En même temps le goût de la propreté, l'étude raisonnée, probablement assez nouvelle, des lois de l'hygiène, prend un développement immense dans l'Empire, et l'on voit alors se créer cette étonnante organisation de l'édilité romaine, que nos modernes Etats n'ont pas surpassée, qu'ils ont à peine égalée même, tant le Christianisme, pour des causes spirituelles et morales d'ailleurs fort importantes pour la transformation sociale — et belles aussi, mais dans l'autre sens, — avait déshabitué, pendant des siècles, le monde de ces soins, de ce respect, de ce culte du corps qui est encore, et plus même qu'une raison de splendeur et santé physiques, une des indispensables conditions de l'idée d art.

Le peuple va au bain et au théâtre : c'est la dominante de l'histoire romaine. A côté, au-dessus, peuvent penser, écrire, chanter quelques esprits supérieurs ; le peuple s'en désintéresse, pourvu qu'il s'amuse ou parle politique. Le Christianisme, avec un idéal supérieur — très intérieur surtout — prendra vite ce peuple qui n'a plus de Dieux, qui n'a plus que des appétits et des plaisirs. La beauté du martyre

achève de toucher et de convaincre les humbles; et comme ils sont — déjà — le nombre, — ils détruiront facilement la vieille et magnifique civilisation au profit de l'idéal nouveau, qui parle d'un autre bonheur et d'une fraternité inconnue. A ce moment, en Occident du moins, on s'enfonce dans les ténèbres commencées du Moyen Age, comme s'il eut fallu entrer dans ce long recueillement — dans ce pensif sommeil de la vie populaire — pour attendre et mériter le réveil de tous les espoirs, transformés à leur tour comme la Beauté pendant cette séculaire nuit de la pensée.

Pourtant, à travers l'obscurité de l'histoire, se retrouve toujours dans l'âme des foules le chemin des dées, comme se devine aux monuments des hommes la transformation des arts. Les Romains n'ont en rien augmenté l'idéal grec, s'ils ont élargi les proportions des temples et des palais. Mais la densité de la foule avait augmenté, et sa force avait crû, sans qu'elle en eut encore bien conscience. La cité était en train de devenir nation. Ce sentiment déjà « national » que les Grecs avaient peut-être entrevu sous la forme d'une sorte d'Etat confédéré aux heures si belles des Jeux Olympiques et de la trêve des Dieux, ou au moment sublime de Salamine, cette puissance, cette beauté enfin du patriotisme naissant les Romains ont commencé de les former, et l'ont, dans le sang du peuple, inoculés au monde que nous achevons de constituer — quel que soit d'ailleurs l'avenir de ce très vieux monument d'idées qu'est la société moderne.

Les Romains ont vraiment façonné l'âme moderne au sens « civil ». Le Christianisme qu'ils ont, de fait, organisé — en le déformant malheureusement — dans le

moule de leurs lois et de leurs habitudes, était d'origine, d'essence exclusivement orientale; et peut-être de ce reste d'aurore fait-il sa grandeur et son charme encore si puissants. — Au fond, les Romains, construisant comme ils pensaient ou pensant comme ils construisaient, avaient repris à l'antique Orient le système des architectures et celui du pouvoir absolu. Ils firent des nations avec des peuples, comme ils faisaient des ponts avec des pierres, les cimentant de même volonté et de même façon.

L'influence sémitique, qui a toujours laissé sur les arts et sur les idées je ne sais quel charme de mystique et incertaine beauté, même chez les Grecs d'esprit si rationnel et si réaliste, cette survivance du rêve dont le peuple romain, peu artiste, ai-je dit, mais conquérant tout puissant, légiste avisé, orateur disert et très bon militaire, semble s'être complètement dégagé, et dont le Christianisme n'est au fond qu'un retour offensif, est bien le plus curieux exemple de la persistance à travers les siècles de certains types d'idées — le levain sans doute nécessaire de l'éternel recommencement des forces et des formes. Les Juifs ont transporté ainsi d'une époque ou d'une nation à une autre, continuellement, le germe religieux, comme les Grecs avaient, un jour, pris et sauvé des barbares et fécondé le germe d'art dont l'humanité fait encore sa parure. Mais l'art ne progresse pas, puisqu'il donne seulement à de grandes distances de temps et de lieu, des « égalités » en hauteur morale, sous des apparences toujours variables. Sa grandeur même, ai-je osé dire, est dans ces limites même, atteintes, pour chaque époque de l'évolution continue, mais avec des moyens différents, par toute race supérieure; car il faut bien dire,

malgré l'apparente injustice, qu'il y a, comme de individus, des races supérieures, privilégiées, qui aiden un peu plus à la marche du monde. Et dans l'histoir de l'Art, tout génie complet, phénomène individuel, trè rare dans le temps et dans l'espace, détermine précisé ment et illustre cette limite. Or, la Science, tout au con traire, semble progresser régulièrement, et, sur l'humu accumulé des ruines qu'elle fait de ses systèmes suc cessifs, abolis l'un par l'autre, elle marche régulièremen vers quelque chose. Certainement, elle avance. L'Ar demeure.

Il faut donc, dès aujourd'hui, se demander sou laquelle de ces deux formes de la pensée se traduira l plus précisément, s'extériorisera le plus magnifique ment l'avenir. Deux grandes étapes sont faites, qu les hommes — c'est indéniable — ont franchi ave ces deux seules forces, ces deux seuls « moteurs », l Religion et l'Art ; et ces étapes, comme visible aujourd'hui d'un recul déjà presque suffisant, sont l'Anti quité païenne et le Christianisme. Les autres formes les formes secondaires de civilisation ou de religion si même en quelque partie du monde elles ont eu pou elles le nombre, ne sont que des accidents sans actio décisive sur la marche des idées.

J'ai essayé de montrer, en passant, en saluant, sur les sommets, les hommes, les idées, les œuvres par quelles splendeurs le rêve humain avait passé, par quelles douleurs sublimes aussi, pour venir jusqu'aux jours de doute, d'éveil peut-être où nous sommes. Les religions, en se transformant sans cesse, en gardant aussi, toutes, quelque chose de fixe, de permanent, de semblable — par conséquent de probablement immuable et éternel — ont donné jusqu'à ce

jour aux peuples en chemin la force et le courage de continuer. Les arts, en s'ajoutant, en se modelant aux désirs mêmes et aux sentiments les plus instinctifs et les plus nobles à la fois de chaque race, les ont occupées tour à tour et consolées, ainsi que des enfants qui grandissent, et par dessus tout — et décidément mieux que tout autre forme de la pensée — les ont exprimées, signifiées en beauté, représentées enfin en témoignage moral dans le procès qu'instruit indéfiniment l'histoire, et qu'il s'agira de juger un jour et de conclure, si la victoire de l'idée est possible, ou si le refroidissement de la planète en laisse le temps.

Parmi les faits acquis, il reste constant que, suivant la belle et séculaire croissance de l'esprit humain, la splendide Antiquité a mené la famille humaine de la tribu à la cité, et le monde moderne de la cité à la nation. Le Christianisme aura sans doute entrevu, et le premier apporté le rêve de cette fraternité élargie qui, des nations — des morceaux de l'ancien monde — fera peut-être un jour l'humanité. Mais cela ne va pas si vite, et ne saurait se faire sans le temps ni sans la douleur, qui est la véritable rédemption de toutes les naissances. Et si la religion, au moins sous la forme actuelle bien dégénérée de l'originelle beauté, s'affaiblit à l'heure nécessaire, il est permis de se demander, avec quelque inquiétude, quelle force, Science ou Foi, prendra la direction de la conscience, et quelle forme encore, Science ou Art, l'exprimera désormais en visible beauté.

CHAPITRE III

L'HUMANITÉ

Il faut au monde la continuation de l'espèce pour assurer la continuité de l'idée. C'est sans doute la seule et vraie fonction des êtres un peu supérieurs appelés hommes — en attendant le degré suivant. Et c'est probablement dans la nécessité physiologique, dans cette joie presque animale de créer des êtres, qu'est la source aussi de ce besoin de beauté qui enfante des œuvres. Des deux instincts parallèles, voisins peut-être — du plus sensible à côté du plus sensuel — c'est bien la part probable dans la manifestation de ce sentiment rare et particulier qui est proprement le don de l'Art. L'Art, considéré comme le plus ancien témoin et le plus beau, ai-je dû dire de la vie même, et le plus fraternel à l'éternel désir, n'est-ce pas encore la meilleure définition ? et de tous ces hommes incessamment renouvelés, on m'accordera bien en fin de compte, si ce livre a pu éveiller quelque intérêt et quelques réflexions, que, si les plus hauts sont les penseurs qui font les idées — qui ont fait les Religions et feront la Science — si les plus utiles, provisoirement encore, sont les chefs de peuples, bien qu'on puisse supposer qu'ils ne le seront pas indéfiniment, les plus instinctifs, les plus délicieux et les plus sincères — les plus explicateurs

d'inconnu — ont toujours été les artistes, ces isolés qui parlent pour la masse.

Mais le reste, mais cette masse d'êtres qui respirent aussi et veulent de plus en plus savoir comment, sinon pourquoi, mais ce peuple enfin, quelle expression trouvera-t-il de son ardente volonté, de son poids énorme dans la balance des droits et du bonheur, des Beautés et de la Vérité ? Et en quelle forme nouvelle les déterminera-t-il, si l'on admet que les temps sont changés et que nous voyons la transition même d'un monde à un autre, d'un idéal à une réalité ou encore de la foi à la preuve ?

Toutes les grandes choses ont été faites, a-t-on pu dire, par et pour le peuple... oui, mais jusqu'à présent toujours dirigé par une volonté et une puissance : prêtre ou roi d'abord, art ou foi plus tard, demain, dit-on, conscience et savoir.

Il faut, avant de conclure, examiner ces affirmations avec scrupule, avec confiance aussi. Le peuple — la foule — est, en fin de compte, la force et l'espoir, si l'élite — l'esprit — est encore, dans la marche ininterrompue, la lumière qui, de temps à autres, indique la route. Et l'Art a été jusqu'à ce jour le foyer d'où venait cette lumière. Il paraît vrai — l'ai-je pu démontrer ou à tout le moins le faire pressentir en ce livre ? — que, jusqu'à nos jours et, sans exceptions, chez toutes les races depuis la lointaine origine des civilisations connues, les monuments élevés en l'honneur d'une divinité ou construits autour d'un symbole ont été les premiers dans l'ordre chronologique — les plus grands, les plus complets et les plus beaux dans l'ordre esthétique. Par la suite, quand la foi sincère, la foi collective s'affaiblit sous l'effort

de causes tout humaines, luxe, gloire, plaisir, richesse ou servitude, et qu'il ne reste plus à célébrer, par la pierre, le marbre ou l'or, que la puissance visible d'un homme, roi ou chef, qui représente à son tour le point fixe de la direction — qui est le centre même de la nation, comme la divinité était le noyau de l'idée primitive — l'art s'humanise et s'attache au Roi, comme il s'était attaché au Dieu, perdant en grandeur ce qu'il gagne en individualisme et en émotion, et par conséquent d'impersonnel et de sublime devenant personnel, sensible, orgueilleux — fragile. Plus tard encore, quand le peuple, puissance incertaine et divisée, mais formidable en sa lente croissance, se rue à l'assaut du pouvoir et du bonheur, et veut des monuments ou des œuvres qui le contiennent et l'expliquent, c'est dans les formules d'art, qui partout éclatent sous l'ardente, sous la trop violente poussée de vie populaire, qu'on cherchera encore un temps — mais comment le fera-t-on dans un avenir étroitement rationnel et scientifique, dégagé de toute superstition peut-être mais privé de tout rêve? — qu'on cherchera, qu'on implorera, comme à la fin d'une inoubliable fête, les derniers témoignages d'une flamme qui s'éteint et d'un idéal qui meurt.

C'est bien sous ces trois aspects successifs qu'il m'est apparu, à très longtemps regarder les monuments et les ouvrages de l'esprit et de la main des artistes — à les interroger dans leur intime structure qui est le phénomène merveilleux de la vie des choses — que s'est faite toujours la régulière et logique évolution de l'Art, d'abord dans chaque civilisation de son commencement à sa fin, puis dans l'histoire universelle, des races primitives aux modernes nations, enfin de l'Orient originel

l'Occident pensif — de l'instinct jusqu'à la raison — n un continuel et merveilleux échange du sang par la uerre, de l'or par le commerce, des idées par l'Art ainqueur.

J'ai voulu résumer ces trois états en trois mots repré- entatifs : l'Art et son rôle « religieux », « politique », social », essayant, avec quelque témérité sans doute, 'encadrer toute l'histoire construite, sculptée, peinte u chantée dans cette formule trinaire, chère aux dieux e tous les temps et peut-être symbolique des divisions et des mesures arbitraires de l'espace que l'homme s'est imaginées[1], encore qu'il ne soit pas bien certain que nos sens ne nous aient pas, en cela déjà, trahis et abusés.

Les grandes civilisations asiatiques, dès l'antiquité la plus reculée, et particulièrement, à côté d'elles, l'Egyptienne en son développement extraordinairement lent et dogmatique, ont connu, comme les connaîtront toutes les autres jusqu'à nos jours, ces trois périodes, admirablement échelonnées en leur vie logique de races successivement croissantes, triomphantes, décadentes enfin et destinées à mourir collectivement et à disparaître comme les individus isolés. Et c'est par exemple ainsi que nous avons vu l'art du portrait sculpté, en Egypte, dont l'apparition à un certain moment paraissait contredire la loi constante du processus artistique, reprendre, dans l'histoire aujourd'hui mieux vérifiée, sa logique place et sa signification ethnique et morale, c'est-à-dire encore populaire. On pourrait de même vérifier, à n'importe quelle heure de l'histoire du monde, les dates exactes par quelques détails de cons-

[1] C'est l'hypothèse de la quatrième dimension, de Poincaré.

truction comme par quelque tournure d'esprit. L'ouvrier est sincère toujours, en avons-nous conclu, et le monument ne ment jamais.

Le rôle religieux de l'Art et son rôle politique se lisent donc très clairement aux œuvres mêmes ; j'espère l'avoir prouvé. Son rôle social est évidemment plus obscur, et dans l'antiquité, tout symbolique ; et, depuis l'ère chrétienne seulement, plus fraternel et plus conscient. C'est néanmoins le seul développement que pourra espérer l'avenir, peut être la seule forme où il y ait encore à trouver des paroles — des mesures — qui n'aient pas été dites, l'unique progrès probable en beauté avant le règne, je voudrais ne pas dire : la tyrannie de la Science.

C'est, toujours aussi, à l'apogée de leur force et de leur intelligence, malheureusement plus près toujours de la décadence que de l'origine, que les races supérieures ont atteint ce troisième degré de leur évolution : la préoccupation de loger, de défendre, ou d'amuser le plus grand nombre, d'instruire, de distraire ou de libérer les foules — de s'occuper du peuple en un mot.

A Suze, à Ninive, ou à Babylone on lui mettait — probablement sans le consulter — l'histoire de ses ancêtres écrite sur les murs extérieurs des palais en beaux bas-reliefs coloriés, et surchargés d'écriture énorme — et c'était l'école publique, le livre démesurément illustré, toujours déployé devant la populace pour masquer le palais et la tyrannie d'ailleurs magnifiques de ses maîtres ; et très longtemps le peuple se contenta — il s'en contente encore de temps en temps — de regarder de loin passer quelque chose de beau.

En Egypte c'était la leçon religieuse la doctrine de la mort et de la vie consécutive, dont le Christia-

nisme a repris quelques éléments pour sa conception de la vie éternelle comme la philosophie de la belle époque grecque avait pris à l'Orient la première idée de l'immortalité de l'âme en Egypte, c'est toute la religion écrite en bas-reliefs, en pylones, en pyramides qu'on bâtit pour subjuguer l'âme des foules dociles, asservies et patientes. Mais, en revanche, avec cette foule on fait des prodiges d'art et de mécanique. Le peuple rend en force ce qu'on lui donne en idéal.

Les monuments colossaux, les pyramides et les sphinx seraient des constructions inexplicables sans la présence et l'utilisation des masses d'hommes croyant à une idée ou la subissant — ce qui revient au même pour la construction des « pans inclinés » et le transport des matériaux. C'étaient des hommes-instruments, comme on aura demain, comme nous avons déjà des machines-hommes.

En Grèce au contraire la superbe, l'étonnante transposition du centre de gravité intellectuel et moral, cette première libération de la conscience individuelle, pour laquelle on a fait le beau et imprudent nom de « liberté », renverse tout le problème. Du peuple esclave au peuple conscient et fier, toute la différence — toute la grandeur — est marquée en marbre pur et en pure beauté par le Parthénon. Quelques verticales que des lignes droites symboliques et calculées couronnent, la beauté de la silhouette sur l'azur, quelques êtres nobles et nus sculptés au fronton, qui regardent du haut du temple des Dieux passer des hommes enfin... c'est toute la loi ; mais l'on sent bien qu'il y a quelque chose de changé dans le monde. La conscience populaire est née certainement ce jour-là dans un baiser de l'Art vers l'absolu.

Où l'Egypte avait exigé des hommes l'obéissance passive, la Grèce demande le consentement du peuple : aussitôt les proportions des monuments s'en ressentent; leur forme et leur mesure découlent de cette évolution et, par conséquent aussi, leur beauté. De colossal, tout se met à l'échelle humaine. L'agora est petite à Athènes, où vient le premier peuple libre parler de ses affaires au grand soleil. Le forum, à Rome, d'abord à peine plus grand, s'étendra peu à peu à droite et à gauche des rostres ; et sous l'Empire, dans le dédale des temples, des basiliques commerciales, des marchés, des arcs de triomphe et des colonnes augustales, on retrouvera l'explication de la politique agrandie — de la cité élargie — et le symbole encore du succès et de l'orgueil du peuple-roi. Puis, à Bysance, nous l'avons vu, c'est au cirque, immense et encombré de richesses, qu'achève de s'exprimer l'antique force, déjà bien dégénérée en luxe et en prostitution impériale. de la populace qui sent vaguement grandir sa puissance et croître son audace, pendant qu'à Sainte-Sophie recommence quelque chose qu'on croyait aboli, cet indestructible mysticisme, forme invaincue du rêve éternel, qui élèvera de nouveau, un peu plus tard, dans un coin fortuné de l'Occident, des montagnes d'idées et d'interrogations, sur des murs démesurés en hauteur de pierre.

Et voici que de nouveau — toujours — l'âme du peuple est appelée à donner sa vraie signification — son sens d'amour — au temple, relevé pour d'autres rêves sous d'autres portées, comme est chargé son nombre de venir, à pied d'œuvre, apporter les matériaux, l'effort et les outils. L'idée n'est viable et féconde, l'œuvre n'est possible que lorsque la foule y met, avec sa force, son cœur. A Thèbes aux cent portes

des légions d'esclaves s'échelonnaient le long du temple en construction. Pour élever les murs de Babylone, on a calculé qu'il avait fallu employer pendant plus d'une année, quatre cent mille hommes travaillant à la fois. Salomon avait réuni, pour bâtir le temple des Juifs, 70.000 manœuvres qui portaient les matériaux, et 80.000 hommes qui, pendant ce temps, taillaient les pierres à même les montagnes. Quand Justinien voulut reconstruire Sainte-Sophie, on fit venir de toutes les provinces de l'immense Empire les marbres précieux, et les colonnes et les sculptures dérobées aux temples, aux portiques et aux thermes, dans toutes les villes des pays d'Orient, d'Occident et des îles. C'était, en vérité, le grand déménagement de l'Empire. Et la foule ainsi changeait de lieu et de Dieux à la fois, et d'habitudes et, insensiblement d'idéal. Enfin, au XIe siècle, plus de cent mille hommes furent employés, à la construction de la cathédrale de Strasbourg. Et à l'appel des évêques, on vit des ouvriers venir en bande des provinces de Leuctrie, et jusque du fond de l'Autriche, « qui donnèrent leur temps sans réclamer de salaire ».

A quelle œuvre nouvelle — j'entends à quel ouvrage nécessaire, consenti, aimé, définitif — travaillent aujourd'hui ou demain travailleront des milliers et des milliers de bras — et quelques cerveaux? Vers quel idéal, vers quel Art enfin va la marée montante de nos ouvriers, et par quels chemins?

Poser la question, c'est, à coup sûr vouloir par le passé préjuger de l'avenir, espérer de cette puissance en commençante puberté, le peuple, un viril effort, et une plus logique conception de ses droits et de ses devoirs. C'est chercher enfin dans quelle mesure il pourra

encore faire de l'art comme on fait du sang, et s'il y aura, en son honneur, une conciliation possible entre les anciennes conditions de mesure, de force et de grâce — raison triple de vérité et de vie intellectuelles dans le passé — et les besoins de plus en plus sommaires, hâtifs et laids de l'avenir.

Il serait, à cette heure, prodigieusement intéressant et combien utile, de savoir, par quelque preuve d'art, s'il y a, s'il peut y avoir — en laissant du moins au mot de « Beauté » le sens que lui ont donné toute l'antiquité et une suite ininterrompue de traditions, — une possible beauté à la force remplaçant la foi, à la machine remplaçant l'homme, à l'usine remplaçant le temple, à l'usine enfin considérée comme la maison légitime de la Science, le nécessaire, le logique sanctuaire de la Vierge future ?

A ces questions encore si récentes, mais si hautes et si passionnantes, l'Art doit et va répondre encore. Artistes, nous ne voulons pas qu'on dise que l'Art n'est qu'un luxe inutile et vain, un bel accident ou même un plaisir supérieur, destiné à disparaître devant une théorie plus forte ou plus précise, — plus scientifique — de la vie. Et nous souvenant de son rôle admirable jusqu'à ce jour, nous voulons croire encore à sa durée, au moins aussi longtemps que l'exigera l'instinct primitif qui en est la source, et espérer en son avenir pour la plus grande gloire et pour le charme du monde à travers les transformations nécessaires de la pensée continue, dont il n'est sans doute que l'enveloppe sacrée.

Mais au point de vue moral — et encore dans le sens religieux — que fera par exemple cet art primordial, l'architecture, devant la réalisation de cette parole divine : « En vérité, un jour viendra où nous n'adorerons

plus Dieu dans ce temple, ni dans aucun temple, mais seulement en esprit et en vérité? » Et, si ces mots lumineux contiennent toute la splendeur des évolutions possibles de la foi et de la pensée religieuse et philosophique, quelle espérance laissent-ils à l'Art continuant d'extérioriser des idées en formes vaines? Et de l'autre côté de l'idée — du côté matière — que fera encore cette belle architecture de la transposition par l'emploi du fer, du moderne et mathématique fer que toute modification atmosphérique allonge ou rétrécit, que la rouille ronge et que fuit l'esprit, de la transposition en résistance et en portée de ses plus antiques lois? Je demande de même quel bénefice retirera la sensible peinture des plus récentes inventions de reproduction mécanique, dont l'usage a déjà modifié, sans nul profit, par l'analyse de l'inaperçu, la vision d'intuition et de synthèse de l'œil artiste. Seule peut-être l'ardente, la souple, la fugitive musique pourra échapper, à la fois par sa fluidité toute psychique et sa secrète constitution mathématique, à la moderne, à la dangereuse épreuve.

Nous n'avons plus qu'à examiner cette hypothèse, et à tâcher de savoir lequel des arts résistera le plus longtemps à la poussée scientifique, d'autres disent : à la fatigue de la marche du monde. En résumé, il est évident que l'architecture a exprimé, — expliqué — magnifiquement les Dieux, réalisant en matériaux visibles et tangibles l'idéal religieux par le temple dans l'antiquité, et par la cathédrale dans le Moyen Age, ce qui explique du même coup et sa supériorité inimitable, et sa suprématie en ces temps sur les autres arts. Il est très clair aussi que la sculpture a été jusqu'à ce jour l'expression historique d'un idéal plus réel — plus

près de l'homme— l'art souverain d'époques plus occupées d'extérieure beauté, de même que la peinture, en sa complexité de plus en plus sensibilisée, en sa vibration colorée, a trahi l'inquiet changement des esprits en perpétuelle émotion devant la nature plus aimée ou mieux comprise, et, en cela, a bien probablement touché son apogée dans les temps modernes. La musique vient à peine d'épanouir ses ondes immenses sur le monde, agitant les cœurs les plus lointains d'une voisine et fraternelle harmonie. Sans doute, on aime à penser qu'elle avait déjà fait, il y a des siècles, le peu de fraternité que comprenait. — que comportait — l'antiquité, de son harmonie douce, et de l'instinctif entraînement qui vient des sons. Mais son intime, sa complète beauté, en vérité objective et en signification morale, ne commence qu'avec l'augmentation de sa valeur morale et le développement consécutif et logique de ces moyens matériels.

Ainsi tout art, arrivé à sa complète signification. voit en même temps s'augmenter ses moyens d'action. La puissance de matérialisation, la puissance toujours accrue du métier, s'ajoute à la force morale de l'idée, et donne la véritable valeur de l'Art. Le prodigieux orchestre moderne en est un témoin tout nouveau. Une œuvre comme la *symphonie avec chœurs* de Beethoven, qui est par ses moyens même une nouveauté, pourra encore être considérée, en ce sens, comme le monument type de la nouvelle « idée-art » et devenir le temple moderne — admirable pour d'autres êtres mais pour les mêmes raisons qui nous font admirer le Parthénon. Ce sera la cathédrale sonore, où nous est expliquée en sons la nouvelle loi, comme l'avait été, en pierres, l'ancienne. La musique sera ainsi le

nouvel état, en esthétique, de la conscience universelle. Elle sera aussi, de tous les arts — s'il en reste, — celui qui servira le mieux ou qui traduira le plus fidèlement en beauté la possible humanité de demain et peut-être un jour l'union inespérée et invraisemblablement forte de l'idée de Science et de l'idée d'Art. Les deux pôles rejoints feront de nouveau de la lumière.

Mais l'Art, pris entre l'instinct et la Science, supportera-t-il l'extrême tension de l'idée ? Y aura-t-il même des arts dans une société organisée selon certaines conceptions nouvelles, à supposer du moins que la Science triomphante en soit le soutien et l'explication — ou l'excuse. Toute la question est là pour l'avenir de l'Art.

Toute l'antiquité a vécu sur deux ou trois idées principales, de très belles proportions et quelques rythmes rares. L'évolution chrétienne a seulement transposé ces éléments. L'idéal moderne est en train de les augmenter considérablement en nombre ; mais va-t-il les agrandir en partie morale ?

Nous avons vu que toutes les races ont passé successivement des formes premières et intuitives de l'Art aux formes rationnelles du savoir — de l'instinct au raisonnement. Nous savons que, en même temps, par les mêmes lois sans doute, les civilisations, même les plus belles, celles que nous avons appelées les seules intéressantes, dans le grand déchet humain, parties des idées religieuses ont abouti à l'idée sociale et venues de l'idée « divine », sont arrivées fatalement au bout de la course, au problème « humain ». Les arts plastiques, indicateurs fidèles des sentiments de la foule, ont été, dans le même temps, du temple au cirque, de la cathédrale à l'école — du palais souverain jusqu'à la gare populaire. On pourrait presque dire, donnant à chaque

race, en son temps, son rôle précis — ce qui serait une organisation de l'histoire aussi admissible qu'une autre, et tout aussi probable — que l'Egypte, préoccupée de l'idée de mort et d'éternité, avait commandé à ses artistes des tombeaux, parce qu'elle ne voulait que cette idée, comme les Grecs des temples et des statues, et les Romains des cirques, des marchés et des thermes, selon que l'idéal devenait de beauté ou d'utilité. Il est possible que l'idéal moderne soit très suffisamment exprimé — cristallisé — en un musée ou en un théâtre, en une halle ou un hôpital, c'est-à-dire en ce qui abrite, nourrit, instruit ou distrait des collectivités. Et de ces collectivités vivantes ou mortes, dont la signification et la puissance renouvelées sont des phénomènes les plus intéressants de la vie moderne, sera sans doute fait le caractère principal de notre société. Le musée — admirable cimetière des choses qui achèvent de mourir — est très significatif de ce temps qui classe beaucoup de choses et d'idées, peut-être avant de repartir pour l'éternel voyage.

On serait tenté, en relisant ainsi — si rapidement — l'histoire des arts, d'en conclure tout simplement que les sociétés et la moderne comme les autres, auront eu leur parfaite évolution, leur vie normale, assez semblable en somme à celle d'un individu, en quelques mouvements d'idée, d'où sont nés quelques chefs-d'œuvre gardés le plus longtemps possible, comme leçons et comme points de repère, pour les suivantes; et encore que, à celles qui meurent en succèdent et en succéderont d'autres tout aussi intéressantes, sans qu'on ait besoin de se passionner et de combattre pour telle ou telle forme de la continuelle et patiente humanité. Ce raisonnement de « spectateur »

— de philosophe un peu désabusé qui amuse le théâtre des âmes — aurait pu être de mise à d'autres époques de l'histoire, où le monde devait avoir moins conscience de son évolution, ou s'abandonner plus confiant à la direction des religions, des souverainetés, des arts, c'est-à-dire des formes anciennes.

Je crois sincèrement qu'il n'en saurait être de même aujourd'hui. Tout homme, sous peine de perdre sa raison d'être, et son droit à la vie, devra désormais travailler, à l'édifice commun, — à la nouvelle cathédrale — selon sa place marquée par le destin, selon ses forces proportionnées sans doute à forme de son cerveau. De plus un facteur nouveau, que le monde ne paraît pas avoir connu avant ce temps, est venu changer profondément les termes du problème. Un développement prodigieux, et surtout presque subit, si on compare la lente transformation rationnelle de l'esprit humain dans le passé avec l'éclosion inouïe des faits scientifiques en ce dernier demi-siècle a surpris et secoué le monde ; et la brusque domination — j'ai osé dire la tyrannie superbe de la Science — permet d'espérer que la mort des idées ne brisera plus si vite ni si complètement l'effort des peuples, laissant d'eux à tout le moins, ou plutôt laissant entre eux un lien plus visible que par le passé, et cette chaîne de la pensée continue et du labeur ininterrompu de l'homme.

Les arts mouraient — provisoirement — dans la nuit des décadences et des barbaries passagères. La science ne mourra plus.... c'est possible, c'est même probable. Elle se fera, elle est déjà universelle. Elle sera sociale; et c'est la seule chance qu'auront les hommes de se comprendre un peu mieux — ce qui pourrait même les amener, et par un autre chemin que celui des

religions, à s'aimer un peu plus. Mais encore quel art momentané, c'est-à-dire quel aspect nouveau de l'unité esthétique traduira le nouvel état humain ? Quelle idée, quel monument, quel chef-d'œuvre sera « peuple »?

Tout étant symbole dans la pensée, comme tout est signe dans la nature visible, il faudra trouver une autre apparence de la beauté, et peut-être voir ce qu'il y a de vrai, de possible dans ce qu'un esprit distingué appelait hier la Beauté de la machine, substituée à la beauté de l'être — ce qui serait encore la valeur du chiffre substituée à la valeur de l'idée. Mais il faudra attendre encore. Naguère dans la campagne immense et saine, où ce peuple naissait, travaillait, mourait au milieu des choses fraternelles, le clocher était le centre et le signal. C'était Dieu protégeant le village. Et, aujourd'hui encore, pas une silhouette ne s'achève, ne s'explique, ne parle au passant qui songe, et ne vit enfin en sa signification charmante dans la campagne, sans la fine pointe du clocher ou le signe de la tour sur le ciel, au-dessus des humbles toits. Il est aussi long et difficile de changer un paysage qu'une idée. Dans combien de temps le mystique clocher sera-t-il remplacé dans le tableau du peintre ou du poète — dans le rêve de l'humble peuple — par la cheminée de l'usine, ce clocher laïque, comme l'appella un jour Maupassant?

En ce sens, on peut voir déjà, à certains aspects des machines mêmes, locomotives ou automobiles, bateaux ou ballons dont les transformations imprévues correspondent évidemment à des transpositions des forces et des idées, c'est-à-dire des points d'appui sur les nécessités nouvelles, que la Science pourra

peut-être un jour transformer absolument des lois de la forme qui semblaient irréductibles. De là à changer les formes des cerveaux, il n'y a qu'un pas. Le tout est de trouver le moyen de le franchir, et apparemment il y faudra plus de temps qu'on ne suppose.

Et les arts, encore très longtemps, seront de ces changements les témoins silencieux, sublimes, sincères.

Je terminerai par un mot qui est dans ma pensée un acte d'humilité sincère et joyeuse devant la nature, source de toute beauté — une prière très libre à l'absolu. L'Art est « divin » parce qu'il vient de la source inconnue, où l'homme a pris le désir de connaître, et le courage — même en dehors de tout espoir — de penser. C'est sans doute dans le même sens que le noble savant, sous l'autorité de qui j'ai voulu abriter quelques idées de ce livre, a pu dire, au nom de la science et de la conscience la plus libérée, que « si les hommes demandent encore à leurs Dieux de prouver leur existence par des miracles, la merveille éternelle c'est qu'il n'y ait point sans cesse des miracles. Et c'est pour cela que le monde est divin puisque c'est pour cela qu'il est harmonieux. Et s'il était régi par le caprice, qu'est-ce qui nous prouverait qu'il ne l'est pas par le hasard [1] ?

« Il ne faut pas avoir peur de la vérité, ajoute-t-il, parce qu'elle seule est belle. » J'oserai dire, en retournant la proposition, en lui rendant plutôt la valeur que lui avaient donnée la priorité historique dans le temps et la primauté morale dans l'ordre psychologique : il ne faut pas avoir peur de la beauté parce qu'elle seule est vraie.

[1] Poincaré. — *La Valeur de la Science*, p. 7.

En effet, à côté de la vérité scientifique qui sera, un jour sans doute, en la seule réalité objective « l'harmonie complète exprimée par des lois mathématiques »; à côté de la vérité morale, « dont ce qu'on appelle la Justice n'est qu'un des aspects », il y a — et il y a eu probablement avant ces deux vérités — une vérité sensible, une vérité « esthétique » chère à l'enfance sacrée, à la superbe puberté de l'homme qui grandit. C'est elle qui s'est confondue si longtemps avec l'idéal religieux, en cette émotion pure, toujours renouvelée selon les temps, les climats, les races, qui a si longtemps suffi à « relier » — c'est l'étymologie et le sens exact du mot religion — les rêves et les désirs des hommes, comme il relie secrètement les rapports des faits et des objets entre eux.

Mais « la Morale et la Science — j'ajouterai expressément : et l'Art — ont leur domaine propre qui se touchent mais ne se pénètrent pas. Ils ne peuvent donc se contrarier puisqu'ils ne peuvent se rencontrer. »

Ils peuvent cependant s'exclure, à tout le moins pour un temps, et même peut-être en apparence seulement, avant de s'unir pour aider l'homme en sa libre et courageuse ascension.

« Enfin, ajoute le savant qui se fait philosophe, il ne peut y avoir de science immorale, pas plus qu'il ne peut y avoir de morale scientifique. » C'est sans doute en ce sens, qu'on a pu dire aussi qu'il n'y a pas d'art immoral, à la seule condition de la sincérité et de l'amour — du don aussi, il faut le dire, du don inconnu, inanalysable, intransmissible et — je ne trouve pas d'autre mot décidément — divin.

La Beauté a purifié tout ce qu'elle a touché. Les grands, les vrais, les seuls artistes sont ceux qui ont

été trouvés porteurs d'un peu de beauté — d'une parcelle, si petite qu'elle soit, de cette vérité objective dont nous avons vu qu'elle devait être notre unique supériorité, notre éternel désir, et peut-être en fin de compte, notre meilleure, notre seule récompense.

Il est possible que rien ne soit tout à fait certain ici-bas. Il est probable que rien n'est tout à fait vrai, au sens absolu du mot, en dehors des rapports harmoniques « que l'intelligence humaine croit découvrir dans la nature », et dont notre esprit, par nos sens, reste à la fois l'unique juge et le perpétuel témoin. L'Art, sans nul doute, n'est qu'une conception passagère, une organisation heureuse, des apparences, comme la Science n'est qu'un « système de relations ». Mais on peut se consoler en pensant que toute harmonie, toute beauté, toute dignité enfin, en face du destin, vient de la splendeur de ces apparences, comme de la permanence de ces relations.

Je voudrais seulement ajouter, au terme de cet essai — pour mieux faire comprendre le sens que nous donnons, nous autres artistes et enfin la valeur du sentiment que nous attribuons à cette recherche passionnée de la Beauté que j'ai pu comparer à un sens passionnel — que la supériorité seulement, ou si l'on veut, l'antériorité, le privilège d'ancienneté morale de l'Art, en son rôle si pur et si actif pour la meilleure explication du monde, vient pour nous, de son origine dans l'instinct le plus secret, le plus libre, le plus extra-humain de l'homme et qu'il est bien, en ce sens, particulier, une forme de l'amour, s'il est constant que le désir des formes, des couleurs et des sons ressemble étrangement dans l'instinct profond de l'artiste à l'ardent désir des êtres.

Ainsi du premier coup, par la seule force de ce sentiment, l'Art a indiqué, a ouvert le périlleux chemin de la Vérité, où nous commençons à peine à découvrir quelques lueurs de certitude. Ce que peu à peu découvriront pour l'intelligence de l'universelle harmonie — pour la future, la prochaine explication de l'univers — ce que diront, en mots prophétiques, un Archimède, un Kepler, un Galilée, un Pasteur ; ce que tenteront demain de démontrer de purs mathématiciens à la lueur des sciences physiques démesurément accrues et riches en expériences accumulées, les simples artistes du vieux monde l'avaient tranquillement pressenti, deviné a passionément, et, en œuvres sublimes, donné, avec leur cœur, en pâture à la foule inconstante et fugitive. Ils achèvent à peine de tracer, en chef-d'œuvres, la préface du livre de l'avenir. — Qui fera le livre ?

En attendant, cette « préface de l'Art pour la Beauté et par la vie » est admirable, et logique. Le sens de l'univers a tenu dans ce pur symbole. L'Art donnait la gloire et la joie, et, par surcroît, une explication très suffisante du monde. En vérité, le rythme était superbe de cette annonce de l'inconnue, et, quel que soit l'avenir, il en restera de l'espoir et de la grandeur au cœur des hommes. Les œuvres d'art apportent, affirment en Beauté des vérités qui restent à expliquer. Les artistes sont les meilleurs agents de transmission du perpétuel désir, et devant l'immense vanité des choses, les grands accumulateurs d'espoir. C'est ainsi qu'un Phidias a pu sculpter, un Raphaël peindre, un Beethoven chanter d'avance tout ce qu'on arrivera à prouver un jour. Ils sont, sans doute, les seuls miracles de l'histoire car ils marquent, de temps en temps,

les sommets. Ils font enfin, bien avant le temps, la preuve de l'infini, étant les seuls témoins véridiques de cette recherche de l'absolu qui est la dignité même et peut-être la seule raison d'être de l'effort humain. Instinctivement, nécessairement, — providentiellement peut-être — ils ont édifié, ils ont sanctifié en œuvres plus durables que des raisonnements et plus pures que des preuves, l'éternelle, la divine illusion de l'homme.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE III

L'ART ET SON ROLE POLITIQUE

LIVRE IV

L'ART ET SON ROLE SOCIAL

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

DASTRE (*Professeur de Physiologie à la Sorbonne*)
La Vie et la Mort

Ce livre intéressant entre tous, sera bientôt dans toutes les mains. Ce n'est plus, comme jadis, un poète ou un moraliste qui vient disserter sur la destinée humaine et développer les éternels lieux communs que comporte le sujet. L'auteur de cet ouvrage, M. Dastre, professeur de physiologie à la Sorbonne, est l'un de nos savants les plus originaux et les plus profonds. Son livre traite des questions relatives à la Vie et à la Mort au point de vue de la philosophie et de la science. — Un vol.

FRÉDÉRIC HOUSSAY (*Professeur de Zoologie à la Sorbonne*)
Nature et Sciences naturelles

Ce nouveau livre, accessible à tous les esprits cultivés et réfléchis, a pour noyau la plus originale tentative pour montrer, dans l'édification de la science, la continuité de pensée depuis l'antiquité jusqu'à notre époque. Il contient de plus une philosophie opposant la réalité naturelle aux diverses images scientifiques que l'homme s'en est faites, images que les progrès techniques modifient beaucoup moins dans leurs traits essentiels qu'on ne le croit d'ordinaire. — Un vol.

Dr J. HÉRICOURT. — Les Frontières de la Maladie

Les frontières de la maladie, ce sont les maladies de la nutrition qui commencent, s'installant de façon insidieuse et progressant insensiblement, jusqu'au moment où elles se démasqueront en troubles graves et incurables; ce sont les infections latentes et atténuées qu'on laisse évoluer librement, et qu'on répand autour de soi, d'abord dans sa famille, et puis au dehors; ce sont toutes les maladies qui laissent aux patients les apparences de la santé, et qui, par cela même, sont abandonnées à leur libre évolution dans leur phase maniable par l'hygiène, jusqu'à leur transformation en états graves, contre lesquels la thérapeutique est alors le plus souvent impuissante. — Un vol.

Dr HÉRICOURT. — L'Hygiène moderne

Sous une forme toute nouvelle, et qui n'a rien de commun avec les traités d'hygiène classiques, toujours lourds et touffus, *L'Hygiène Moderne* du Docteur J. Héricourt présente aux lecteurs du grand public un ensemble d'idées générales capables de les guider avec sûreté pour la solution de tous les problèmes concernant la conservation et la protection de leur santé. — Un vol.

FÉLIX LE DANTEC (*Chargé de Cours à la Sorbonne*)

Les Influences Ancestrales

Après avoir, dans une courte introduction, mis en évidence les avantages de la narration historique des faits, l'auteur montre comment, de la seule notion de la continuité des lignées, on conclut sans peine aux principes de Lamarck et Darwin. Le premier livre de l'ouvrage est un véritable résumé de la biologie tout entière. — Un vol.

FÉLIX LE DANTEC

La Lutte universelle

Contrairement à Saint-Augustin qui affirme que les corps de la nature se soutiennent réciproquement et « s'aiment en quelque sorte » M. Le Dantec prétend, dans ce nouveau livre, que l'existence même d'un corps quelconque est le résultat d'une lutte. « Etre, c'est lutter » dit-il et il ajoute aussitôt : « Vivre, c'est vaincre ». — Un vol.

FÉLIX LE DANTEC

L'Athéisme

Voici, nous dit l'auteur, un livre de bonne foi; et, réellement, le ton de l'ouvrage est tel qu'on pourrait se demander, le plus souvent, si l'on est en présence d'un plaidoyer pour l'athéisme ou pour la nécessité d'une foi religieuse. — Un vol.

FÉLIX LE DANTEC

Philosophie du XXe Siècle

★ DE L'HOMME A LA SCIENCE

Les études biologiques de M. Le Dantec, ses efforts pour placer la vie au milieu des autres phénomènes naturels, devaient l'amener à écrire une œuvre de synthèse. — Un vol.

★★ SCIENCE ET CONSCIENCE

Science et Conscience nous est donné par M. Le Dantec comme son dernier livre de Biologie; mais son œuvre considérable ne saurait manquer d'avoir une grande influence sur la pensée moderne. — Un vol.

E. BOINET (*Professeur de Clinique médicale*)
Les Doctrines médicales. — Leur Évolution

La nécessité d'une doctrine directrice s'impose à la médecine, qui est à la fois un art par ses applications et une science par ses moyens d'étude. Les doctrines médicales ont donc une portée pratique et théorique, et leur évolution marque les étapes de la médecine. — Un vol.

ÉMILE PICARD (*Membre de l'Institut, Professeur à la Sorbonne*)
La Science moderne et son Etat actuel

M. Picard s'est proposé de donner, dans ce volume, une idée d'ensemble sur l'état des sciences mathématiques, physiques et naturelles dans les premières années du xxe siècle. Ces trois cents pages forment une véritable encyclopédie, où sont condensés les résultats positifs les plus importants, en même temps qu'un livre de philosophie scientifique, où les liens qui unissent les diverses sciences sont mis en évidence. — Un vol.

ALFRED BINET (*Directeur du Laboratoire de Psychologie à la Sorbonne*)
L'Ame et le Corps

Depuis quelques années, le vrai problème de l'âme et du corps sollicite de nouveau l'attention du monde savant. M. Binet a voulu montrer que les progrès récents de la psychologie expérimentale ont eu un retentissement sur les spéculations les plus hautes et les plus abstraites de la philosophie. L'analyse de la sensation, de l'image, de l'idée, de l'émotion, telle qu'elle résulte des travaux les plus précis, oblige à poser en termes nouveaux la distinction du physique et du mental. — Un vol.

JULES COMBARIEU (*Chargé de Cours d'Histoire musicale au Collège de France*)
La Musique. — Ses Lois et son Évolution

Dans ce travail, l'auteur s'est placé à un point de vue nouveau, qui n'est pas celui de Marx, de Gevaërt, de Riemann, et des autres grands théoriciens. M. Jules Combarieu ne s'est pas contenté d'exposer en langage très clair, avec exemples à l'appui, les *lois* de la musique : il les explique, en rattachant un état donné de l'art et de la théorie à l'état correspondant de la vie sociale; de plus, il montre que la musique, tout en étant la forme la plus libre de la pensée, est en harmonie avec les lois fondamentales de la nature. — Un vol. illustré.

)r GUSTAVE LE BON. — L'Évolution de la Matière

Cet ouvrage présente un intérêt scientifique et philosophique nsidérable. L'auteur y a développé les recherches nombreuses ie sous ces titres : *La Lumière Noire*, *La Dématérialisation de la ıtière*, etc., il a publié depuis plusieurs années. On sait qu'elles it eu en France et surtout à l'étranger un retentissement énorme. a montré que, contrairement à une croyance bien des fois sécuire, la matière n'est pas éternelle et peut être détruite sans tour, qu'elle est le siège d'une énergie colossale insoupçonnée squ'ici et dont l'intensité est telle que la dissociation complète une pièce de 1 centime représenterait autant d'énergie qu'on ourrait en obtenir en brûlant 68.000 francs de houille.

Les expériences sur le radium et leur analyse critique forment ı des chapitres intéressants de l'ouvrage. On y voit que tous s corps de la nature possèdent les mêmes propriétés que le dium bien qu'à un degré moindre. — Un vol. illustré de 62 grares photographiées au laboratoire de l'auteur.

Dr GUSTAVE LE BON. — L'Évolution des Forces

Ce livre est consacré à developper les conséquences des prinpes exposés par Gustave Le Bon dans son ouvrage l'*Evolution de Matière*, dont le 15e mille a paru récemment. — Un vol. illustré 42 figures.

LUCIEN POINCARÉ (*Inspecteur général de l'Instruction publique*)

La Physique moderne. — Son Évolution

Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences

L'auteur a pensé qu'il serait utile d'écrire un livre où, tout en évitant d'insister sur les détails techniques, il ferait connaître, d'une façon aussi précise que possible, les résultats si remarquables qui, depuis une dizaine d'années, sont venus enrichir le domaine de la physique et modifier profondément les idées des philosophes aussi bien que celles des savants. — Un vol.

LUCIEN POINCARÉ. — L'Électricité

Dans ce volume, M. Lucien Poincaré étudie les modes de production et d'utilisation des courants électriques et les principales applications qui appartiennent au domaine de l'électrotechnique.

L'auteur s'adresse au public éclairé qui s'intéresse aux progrès des sciences et lui présente, sous une forme très simple et facilement accessible, un tableau fidèle de l'état actuel de l'électricité. — Un vol.

HENRI LICHTENBERGER (*Maître de Conférences à la Sorbonne*)

L'Allemagne moderne. — Son Évolution

La science allemande s'est efforcée, depuis quelques années surtout, en de nombreuses publications individuelles ou collectives, de dresser le bilan du siècle écoulé. Il a semblé qu'il pouvait être intéressant de présenter au public français, sous une forme aussi simplifiée que possible et dans un esprit de stricte impartialité, quelques-uns des résultats généraux de cette vaste enquête. Dans cet ouvrage on a donc essayé de donner, en quatre livres, un tableau sommaire de l'évolution économique, politique, intellectuelle, artistique de l'Allemagne moderne. — Un vol.

ERNEST VAN BRUYSSEL (*Consul général de Belgique*)

La Vie sociale. — Ses Évolutions

Ce livre expose dans son ensemble toute l'histoire de l'humanité. Il a pour but l'étude des idées sociales dès leur origine et à travers leurs évolutions, durant la succession des siècles. Ecrit largement d'une synthèse claire et rigoureuse, il nous met, par une analyse raisonnée, en face de l'immense progrès qu'a réalisé l'esprit de l'homme dans le sens de la conquête de sa liberté matérielle et intellectuelle, simplement en exposant les faits ainsi qu'ils se sont succédé. C'est une leçon encyclopédique et à la fois un enseignement moral d'une haute portée. — Un vol. in-18.

GASTON BONNIER (*Membre de l'Institut, Professeur à la Sorbonne*)

Le Monde végétal

L'ouvrage que vient de rédiger M. Gaston Bonnier n'est pas, à proprement parler, un livre de Botanique.

Dans *Le Monde Végétal*, l'auteur, avant tout, expose les faits qui éclairent la philosophie des sciences naturelles ; il y passe en revue la succession des idées que les savants ont émises sur les végétaux ; il les commente et il les discute. — Un vol. illustré de 230 figures.

COLONEL BIOTTOT

Les Grands Inspirés devant la Science

JEANNE D'ARC

Cette œuvre s'adresse également aux penseurs et aux simples curieux d'une explication scientifique de Jeanne d'Arc, l'héroïne du patriotisme. — Un vol.

L. DE LAUNAY (*Professeur à l'École des Mines*)

L'Histoire de la Terre

Ecrire un ouvrage de géologie, sans termes rébarbatifs, sans mots latins, sans énumérations fastidieuses, sans termes techniques, sans figures; faire une *Histoire de la Terre*, qui soit, à proprement parler, une Histoire, c'est-à-dire qui raconte simplement les faits du passé dans leur succession chronologique et qui ne devienne pas, pour cela, un roman, tel est le but difficile que s'est proposé L. De Launay. — Un vol.

L. DE LAUNAY

La Conquête minérale

Le but de cet ouvrage est d'étudier le rôle industriel, économique, social et politique de cette richesse minérale dans l'histoire, en indiquant l'évolution subie, aussi bien dans la conception de sa propriété, que dans son mode de découverte, d'extraction et d'application dans l'industrie. — Un vol.

CHARLES DEPÉRET (*Doyen de la Faculté des Sciences de Lyon*)

Les Transformations du Monde animal

Ce livre est destiné à exposer ce que nous savons, à l'heure actuelle, des lois qui ont présidé aux incessantes transformations du monde animal, depuis l'apparition de la vie sur le globe jusqu'à nos jours. — Un vol.

E.-A. MARTEL

L'Évolution souterraine

Pour offrir le tableau réduit mais complet des phénomènes révolus sous l'écorce terrestre, l'auteur a dû tenter en même temps la synthèse des travaux accomplis par d'innombrables chercheurs souterrains dans les plus divers ordres d'idées. Il montre ainsi le rôle capital de la fissuration de la planète dans l'évolution grandiose et continue de la Terre. — Un vol. illustré de 80 belles gravures.

ÉMILE BOUTROUX (*Membre de l'Institut*)

Science et Religion

DANS LA PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Etude critique des principales solutions que reçoit actuellement, parmi les hommes qui réfléchissent, le problème des rapports de la religion et de la science. Il n'est plus possible aujourd'hui, à un homme qui participe au mouvement intellectuel de son milieu et de son temps, de s'en tenir à la commode solution dite de la cloison étanche. Religion et science interfèrent nécessairement, et l'heure vient où elles ne subsisteront ensemble dans une même conscience que si un accord rationnel s'établit entre elles. — Un vol.

M. MACH (*Professeur à l'Université de Vienne*)

La Connaissance et l'Erreur

Traduction du Dr Dufour (*Professeur à la Faculté de Nancy*)

M. Mach est un physicien dont la pensée a été fortement influencée par la théorie de l'évolution. Il envisage la vie psychique et notamment le travail scientifique comme un aspect de la vie organique, et il en cherche les origines profondes dans les exigences biologiques. Selon lui, le but de la science est de mettre de l'ordre dans les données sensibles, et de chercher avec toute *l'économie de pensée* possible les relations de dépendance qui existent entre nos sensations. — Un vol.

JEAN CRUET (*Docteur en droit, Avocat à la Cour d'appel*)

La Vie du Droit

ET L'IMPUISSANCE DES LOIS

Cet ouvrage examine s'il n'y a pas, contre le droit du législateur et à côté de lui, un droit du juge et un droit des mœurs. Il convient d'apporter au moule dans lequel doit être coulée la pensée législative, certaines retouches ou corrections. Le législateur ne devrait pas promettre ce qu'il ne saurait tenir.

EN PRÉPARATION :

GUILLAUME DUBUFE. — **Le Témoignage de l'Art.**
ABEL REY. — **La Philosophie moderne.**
BOUTY. — **La Vérité scientifique, sa poursuite.**
EDMOND PICARD. — **Le Droit pur.**

---

ibliothèque de Philosophie scientifique

DIRIGÉE PAR LE Dr GUSTAVE LE BON

VOLUMES PARUS :

cience et l'Hypothèse, par H. Poincaré, membre de l'Institut, professeu à la Sorbonne (15e mille).
aleur de la Science, par H. Poincaré, (12e mille).
ie et la Mort, par le Dr A. Dastre, membre de l'Institut, professeur de Physiologie à la Sorbonne (8e mille).
ire et Sciences naturelles, par Frédéric Houssay, professeur de Zoologie à la Sorbonne (6e mille).
hologie de l'Education, par le Dr Gustave Le Bon (9e mille).
Frontières de la Maladie, par le Dr J. Héricourt (6e mille).
Influences ancestrales, par Félix Le Dantec, chargé de cours à la Sorbonne (8e mille).
Doctrines Médicales, par le Dr E. Boinet, professeur de clinique médicale, agrégé des Facultés de Médecine (5e mille).
olution de la Matière, par le Dr Gustave Le Bon, avec 62 figures (15e mille).
Science moderne et son état actuel, par Emile Picard, membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne (8e mille).
ne et le Corps, par A. Binet, directeur du laboratoire de psychologie à la Sorbonne (5e mille).
utte Universelle, par F. Le Dantec, chargé de cours à la Sorbonne (8e mille).
Physique moderne (Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences), par Lucien Poincaré, inspecteur général de l'Instruction publique (9e mille).
stoire de la Terre, par L. de Launay, professeur à l'École supérieure des Mines (8e mille).
héisme, par Félix Le Dantec, chargé de cours à la Sorbonne (8e mille).
Musique, par Jules Combarieu, chargé du cours d'Histoire de la Musique au Collège de France (6e mille).
giène moderne, par le Dr J. Héricourt (8e mille).
ctricité, par Lucien Poincaré, Inspect. général de l'Inst. publique (8e mille).
emagne Moderne, par H. Lichtenberger, maître de Conférences à la Sorbonne (8e mille).
olution des Forces, par le Dr Gustave Le Bon, avec 42 figures (10e mille).
ie sociale, par Ernest Van Bruyssel, Consul général de Belgique (5e mille).
onde végétal, par Gaston Bonnier, membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne, avec 230 figures (6e mille).
Transformations du Monde animal, par Charles Depéret, Correspondant de l'Institut, Doyen de la Faculté des Sciences de Lyon (7e mille).
Homme à la Science, par Félix le Dantec, (6e mille).
Grands Inspirés devant la Science, par le colonel Biottot.
olution souterraine, par E.-A. Martel, Directeur de *La Nature*, avec 80 figures.
onnaissance et l'Erreur, par Ernst Mach, profr à l'Université de Vienne.
nce et Religion dans la philosophie contemporaine, par Émile Boutroux, membre de l'Institut (7e mille).
nce et Conscience, par Félix Le Dantec, (5e mille).
e du Droit et l'impuissance des lois, par J. Cruet, avocat à la Cour d'Appel
érité Scientifique, sa poursuite, par Edmond Bouty, professeur de Physique à la Sorbonne.
onquête Minérale, par L. de Launay, professeur à l'École des Mines.
aleur de l'Art, par Guillaume Dubufe.

5723. — Paris. — Imp. Hemmerlé et Cie. — 6-08.